

sínteses da cultura portuguesa

HISTÓRIA DA LITERATURA

Maria Leonor Carvalhão Buescu

2.^a EDIÇÃO, REVISTA

EUROPÁLIA — PORTUGAL

IMPrensa NACIONAL - CASA DA MOEDA

PREÂMBULO

Escrever uma Síntese da História da Literatura Portuguesa, por ser síntese e por ser tal, constituiu para nós, obviamente, um desafio e alguma perplexidade: uma Literatura que quisemos perseguir desde o momento em que, assumindo-se, se definiu no contexto do mundo moderno ocidental — lá pelo século XII — até às décadas pós-pessoanas. Como síntese, não quisemos fazer um elenco de personalidades e nomes, como não quisemos também apresentar um fenómeno que, sendo humano, se deve aos homens e com eles, se dotar a si mesmo de rostos e de perfis. Como fenómeno e facto humanos, insere-se em contextos espaço-temporais que se definem segundo épocas, períodos ou, simplesmente, secções cronológicas que impõem uma certa visão diacrónica.

Tentámos, pois, uma conciliação difícil e com ela estabelecer, sobretudo, quer linhas de força quer simplesmente desvios tendenciais quer, em suma, excentricidades ou concetricidades: Literatura europeia mas também extra-europeia, fenomenologia de identidades ou de pesquisas.

Quisemos trazê-la para aquém do padrão cronológico pessoano: fizemo-lo, com a consciência de um certo risco, já que a contemporaneidade absoluta escapa, muitas vezes (quase sempre), ao domínio da objectividade. Mas pensámos — pensamos — que, sobretudo na década de 80, se verificou e se está ainda verificando uma exaltação criadora que não deveríamos arredar desta síntese. Dentro dos anos necessários para que essa contemporaneidade já não o seja, é possível que as opções necessárias que hoje fizemos se revelem equívocas. O texto de hoje, porém, será então depoimento e testemunho da sua contemporaneidade.

Assim, desde as primeiras manifestações do fenómeno literário da Idade Média até ao «inclassificável» contemporâneo, foi nosso propósito identificar as formas do lapidar e os percursos de múltipla e todavia una identidade, de que toda a Literatura é simultaneamente motor e motivo.

1.

QUESTÕES PRÉVIAS

A definição do conceito de Idade Média foi-se desenvolvendo e construindo a partir da tomada de consciência renascentista da oposição entre Antigos e Modernos, oposição obsidiante, tendente a mostrar, numa atitude de certa rebeldia, a superioridade dos Modernos, isto é, de si próprios, protagonistas, actores e espectadores da grande viragem do século xvi. Desse ponto de vista, entre os Antigos, representantes da Cultura clássica greco-romana e mediterrânica, e os Modernos, abria-se logicamente um tempo intercalar, um «buraco negro», uma época indefinida — a Idade Média.

Periodização

Ideia, aliás, talvez equívoca, se tivermos em conta, com Thorndike, que «não há nenhuma linha divisória entre cultura “medieval” e cultura do Renascimento»¹.

Em qualquer caso e, sobretudo, porque nos importa neste lugar demarcar o espaço de desenvolvimento literário português, sublinharemos o facto de que o termo «medieval», Idade Média, Meia Idade, cristaliza, em termos conceptuais, num período muito mais restrito do que aquele que é coberto pela designação. Com efeito, do ponto de vista histórico, o limite *a quo* é, segundo uns, 313 (Édito de Milão) ou 357, segundo outros, (baptismo de Constantino) ou ainda 476 (deposição de Rómulo Augusto). Para Henri Pirenne², porém, a Idade Média terá

¹ D. B. Thorndike, «Renaissance or Prenaissance» in *Journal of the History of Ideas*, IV, 1934, p. 70.

² Henri Pirenne (1862-1935), *Les Villes du Moyen Âge* (1927), etc.

começado muito mais tarde, com a invasão muçulmana, o que remete para o século VIII (711). O seu limite *ad quem*, porém, é sempre marcado pela queda de Constantinopla, sob os Turcos em 1453.

Contudo, e sublinhemos que em ciências humanas as datas não podem ser tomadas senão como referências e não como absolutos, tais datas têm um valor relativo e interessa-nos identificar o que, conceptualmente, Idade Média significa em termos literários.

O conceito de Literatura Medieval surge, pois, com uma certa imprecisão e sem correspondência com o que se entende por Idade Média em termos históricos.

Se a designação aponta para o largo período da história europeia ocidental que vai desde o fim do Império Romano (século V) até à queda de Constantinopla e, em simultâneo, ao advento do Renascimento (século XV), em termos de Literatura e, no caso presente, da Literatura Portuguesa, temos de reflectir sobre o âmbito e a caracterização do que é a Literatura Medieval Portuguesa.

Historiadores e críticos propõem várias fronteiras e quase não é possível encontrar um consenso. Autores do século XVI como Gil Vicente, Garcia de Resende, Bernardim Ribeiro e até Sá de Miranda, introdutor do *soneto*, a forma fixa que de algum modo sinaliza o advento do Renascimento, são autores que ostentam na sua obra a marca ou marcas medievalizantes. Algumas composições suas figuram no *Cancioneiro Geral*, considerado o canto do cisne da poesia medieval portuguesa.

O conceito e designação de Idade Média são, pois, objecto de reflexões que mostram, em suma, a ambiguidade e, sobretudo, no decurso de um milénio, as contradições, convergências e metamorfoses sociais, políticas e mentais que se verificaram. Por outro lado, a Literatura Medieval, nomeadamente a portuguesa, não coincide com os marcos cronológicos que, historicamente, balizam a Idade Média. Tempo de simultaneidades e descontinuidades, analogias e dissemelhanças que vão, no fundo, caracterizar também, numa teia de contradições e originalidades, o primeiro século do que consideraremos a Literatura Clássica Portuguesa, o século XVI, renascentista e já maneirista. De modo bem aproximativo, ele é marcado pelo fenómeno europeu e ocidental cujos limites e alcances continuam a suscitar perplexidades e complexidades — o Renascimento. Época que coincidiu com um momento de euforia talvez já desfasada em relação à realidade político-social, em

que se cristalizam ambições, se fixam imagens de identidade que a História, em pouco tempo, irá pôr em causa, imagens oriundas da aventura dos Descobrimentos e da Expansão transoceânica dos Portugueses no absoluto final do século xv. Essas imagens e cristalizações entrelaçarão História e produção literária numa interação, sem a qual uma e outra não teriam atingido o mesmo alcance. Com efeito, podemos talvez referenciar um só autor que, durante o século xvi, tenha obliterado a alusão explícita (não implícita, contudo) ao facto dos Descobrimentos e às suas sequelas morais, sociais e estéticas quer em termos de exaltação quer em termos de crítica: Bernardim Ribeiro.

A Época Clássica, porém, abrange, ainda, segundo um sistema periodológico mais ou menos institucionalizado, o século xvii, da crise, da angústia, e em termos estético-literários do Maneirismo e do Barroco e o século xviii, com o surgimento de um Neoclassicismo claramente vinculado ao Classicismo francês e, logo a seguir e até em simultâneo, a insinuação de novos valores sentimentais e novos padrões estéticos que anunciam um Romantismo de cariz germânico e anglo-saxónico.

O advento do Romantismo, porém, como escola manifesta, dotado até de um verdadeiro «código», identifica-se com a publicação de dois poemas (1825 e 1826), *Camões* e *Dona Branca*, cujo autor é uma das mais fascinantes figuras da primeira metade do século: Almeida Garrett.

O século xix, porém, avança ao ritmo das descobertas e inventos técnicos, podemos dizer que ao ritmo da locomotiva a vapor: o Romantismo coexiste (não talvez em pacífica coabitação) com o Realismo, Naturalismo, Verismo e, a seguir, na transição para o século xx, remete para uma pulverização de correntes, escolas e modelos estético-literários que, embora marcantes, são, sobretudo, identificáveis pelos nomes dos seus criadores. A Poesia e o Romance, terão de ser, a partir de 1935 (data talvez arbitrária, marcada pela morte de Fernando Pessoa), observados década a década ou quinquénio a quinquénio. Velozmente se sucedem as experiências e «ideias»; velozmente se sucedem os esquemas de réplica e substituição, tornando-se este século, sobretudo a partir da década de 70, um desafio taxonómico ou uma experiência labiríntica estimulante, em que é necessário procurar e encontrar o fio de Ariadne.

O Suporte Linguístico

A problemática da Língua Portuguesa no plano técnico-histórico não cabe neste lugar. Aqui, por conseguinte, abordaremos a questão em termos culturais, em função da criação literária que o desenvolvimento e o amadurecimento expressivo da língua vão permitir.

Ao dilatar-se desde a Península Ibérica até ao Mar Negro, a expansão do Império Romano caracterizou-se por uma fase construtiva em que, através do veículo da língua, se impuseram aos povos autóctones as estruturas de uma civilização e de uma cultura superiores. Na Península Ibérica, o latim falado deu origem, ao fundir-se com as línguas pré-romanas, a vários falares diferenciados, de que sobrevivem, como línguas nacionais, o castelhano e o português e, como língua de cultura, o catalão. O percurso histórico de cada uma iria levá-las, contudo, muito para além das fronteiras geográficas da Península: o português revitaliza-se, na América do Sul, no português do Brasil, suporte de uma cultura autónoma, e também como língua comum aos cinco países africanos lusófonos: Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé, Angola e Moçambique.

Quando, em 1947, o erudito Stern identifica as *jaryas* como genuínos documentos da língua moçárabe, falada por comunidades cristãs nas regiões de aculturação árabe entre o século VIII e X, podemos encontrar aí as raízes não só de um falar que será designado por galaico-português ou galego-português, como também os próprios modelos literários da lírica que se desenvolverá a partir da faixa ocidental peninsular e se estenderá, como convenção literária, a todo o espaço ibérico.

Sobre essa problemática transcreve-se uma síntese, em que se explica, de algum modo, o carácter conservador e arcaizante do galego-português e também a sua autonomia em relação aos diferentes falares e línguas hispánicas:

A área galego-portuguesa do Noroeste é uma das subdivisões mais bem definidas da Península Ibérica [...]. As divisões étnicas e políticas agudizaram a semi-independência da região³.

Entretanto, a unidade linguística galego-portuguesa vai-se fragmentando, porque, enquanto com o advento da dinastia de Avis, delimi-

³ William Entwistle, *The Spanish Language*, Londres, 1973, pp. 330-331 (tradução nossa).

tadas as fronteiras continentais de Portugal, nos finais do século XIV, o País se encaminha para um determinado e determinante percurso histórico, a Galiza, a norte do rio Minho, passa a gravitar política e administrativamente na órbita castelhana. Os Reis Católicos impõem, como língua oficial na Galiza, o castelhano, pelo que o galego, no seu próprio terreno, entra em decadência, ainda que arraigadamente vivaz e teimosamente sobrevivente. A unidade galego-portuguesa quebrara-se deixando, no entanto, como testemunho não só a lírica trovadoresca, cultivada, nomeadamente com o brilho que se sabe na corte de Afonso X, o Sábio, rei de Leão e Castela, como longos textos em prosa que atestam não ser o galego-português uma pura convenção poética mas um instrumento com capacidade expressiva para os vários géneros e modelos literários.

Entretanto, a consciência românica vai-se também constituindo como factor de identidade, e o vulgar, o vernáculo ou, em suma, a língua do discurso familiar e quotidiano desenvolve-se e caminha para a nobilitação que axiomáticamente Dante proclama para a língua toscana: *nobilior est vulgaris* (a língua vulgar é mais nobre). Considerada já um instrumento excelente e credível, apto para a produção literária, para o discurso legislativo e administrativo, para a apologética cristã e para a teologia, tudo se encaminha para justificar o diploma do rei Dom Dinis, de Maio de 1289, segundo o qual os documentos emanados da chancelaria régia serão redigidos em português.

Ilustrada, flexível e apta, a Língua Portuguesa alcança os finais da Idade Média, na pena sóbria do rei Dom Duarte, no estilo elástico e vivaz do cronista Fernão Lopes e no discurso monumental e majestoso de Gomes Eanes de Azurara, a plena maturidade para a aventura da modernidade.

É assim que, ao chegarmos ao século XVI — em que podemos considerar a Língua Portuguesa já laboriosamente polida e enriquecida pelo trabalho fecundo dos Humanistas — deparamos com uma realidade que dá à História da Língua Portuguesa uma nova dimensão: em 1539, com o título de *Gramática da Língua Portuguesa* é publicada em Lisboa uma *Cartilha* de primeiras letras, seguida de um resumo de Doutrina Cristã, de uma *Gramática* e de um *Diálogo em Louvor da nossa Linguagem* (1540). O seu autor foi João de Barros, um dos historiadores dos feitos do Oriente. Essa obra destinava-se a servir para a aprendizagem do jovem príncipe Dom Filipe, filho do rei Dom João III, mas o seu objectivo mais lato — declarado pelo autor no próprio prefácio — era permitir o ensino da Língua Portuguesa aos povos recém-descobertos. Com esse mesmo objectivo, de resto, haviam sido enviadas

algumas centenas de *Cartilhas* para a Abissínia e, na leitura pública dos tratados estabelecidos entre o Rei de Portugal e os príncipes orientais, a respectiva proclamação era sempre lida na língua nativa e, em seguida, em português. Diz João de Barros: «A Língua Portuguesa que na Europa é estimada, em África e Ásia por amor, armas e leis tão amada e espantosa que, por justo título, lhe pertence a monarquia do mar e os tributos da terra; aquela que, como novo apóstolo, prega e vence». A língua é, pois, um instrumento de missão e, simultaneamente, de permuta e interação culturais. Os portugueses serão os *intérpretes*, *tzuçu* (em língua japonesa), por excelência, acompanhando holandeses, ingleses e franceses nas suas expedições transoceânicas, durante os séculos XVII e XVIII.

Serão também os primeiros a decifrar os complexos ideogramas das escritas sínica e nipônica e a transpô-los, pela primeira vez, para o sistema alfabético da escrita ocidental.

Torna-se, pois, o grande padrão espiritual que assinala a passagem portuguesa, pelos mais afastados lugares da Terra. É ainda João de Barros que vê na língua um veículo de cultura, ao acrescentar: «As armas e padrões portugueses, postos em África e em Ásia e em tantas mil ilhas fora da repartição das três partes da Terra, materiais são e pode-as o tempo gastar. Porém não gastará doutrina, costumes, linguagem que os Portugueses nessas terras deixaram... Não há aí glória que se possa comparar a quando os meninos etíopes, persianos, indos, d'Aquém e d'Além do Ganges, em suas próprias terras, [...] aprenderem a nossa linguagem»⁴.

Normalizada, nobilitada e aparelhada para a aventura transcontinental pelos Gramáticos do século XVI (Fernão de Oliveira, 1536; João de Barros, 1539-40; Duarte Nunes de Leão, 1606), a Língua Portuguesa entra na sua fase contemporânea, e a sua história continua a fazer-se, em criatividade e também em permanência.

⁴ *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem*, Lisboa, Germão Galharde, 1540. (Rep. facsim., Lisboa, Faculdade de Letras, 1971).

2.

OS PRIMEIROS MODELOS LITERÁRIOS: POESIA (SÉCULOS XIII E XIV)

Cantigas de Amor e Cantigas de Amigo

Oriunda da Provença, passando de castelo em castelo na voz dos trovadores e jograis, atinge a faixa litoral da Península Ibérica a poesia lírica occitânica sob a forma da chamada *cantiga de amor*.

Requintada e de certo modo convencional, ela representa um conceito «mesurado» e cortês do amor. Contudo, enraizando-se em Portugal, a poesia provençal modifica-se e nacionaliza-se: torna-se mais «portuguesa» quer pela forma menos rígida, quer pelo conteúdo, menos convencional, em que o amor cortês se aproxima da paixão sentimental tão presente em todo o lirismo português. Mais do que decalcada do lirismo provençal, a cantiga de amor portuguesa é uma recriação original de que o próprio rei-trovador Dom Dinis (1261-1325) se apercebe: «Os provençais costumam trovar com perfeição e, dizem eles, com amor. Mas os que trovam no tempo da flor e não em outro, não têm a paixão que eu tenho e me há-de matar...»¹.

A essa recriação dos valores estéticos e sentimentais da cantiga de origem provençal não estava alheio o facto de, subjacentemente, existir outra forma de lirismo autóctone e original que veio coexistir e até sobrepor-se ao lirismo provençal. Designa-se esse tipo de composição lírica por *cantiga de amigo* e caracteriza-se por ser de tipo feminino, isto é, a cantiga é atribuída e posta na boca da rapariga apaixonada. Há, por consequência, uma transferência sentimental: o trovador supõe o que pensa, o que sente, o que se passa na alma complexa e por vezes caprichosa da jovem amorosa. É, pois, inevitável que o trovador possua uma profunda e requintada penetração psicológica para que, com

¹ Paráfrase nossa.

realismo, possa descrever, ao nível da alma feminina, o ciúme, a saudade, o ressentimento, o triunfo e o orgulho de ser amada, a alegria do regresso ou da reconciliação. Quase narrativas, através do seu realismo psicológico, estas cantigas referem episódios circunstanciais, criando uma atmosfera em que avulta, por vezes, o conflito entre a mãe e a filha, ou, pelo contrário, a sua cumplicidade na conquista do namorado; a rivalidade entre as donzelas ou, pelo contrário, a fidelidade e amigável confiança.

Sucede, porém, por vezes, que nem a mãe, nem a amiga, nem a irmã escutam os anseios amorosos da jovem que, separada do seu amado, invoca a natureza, que assim se torna participante do drama amoroso: pergunta às ondas, aos veados da montanha ou aos pinheiros solitários pelo amigo ausente.

Contrariamente, pois, ao que sucede com a cantiga de amor, a que o palacianismo e a cortesia deram perfeição e riqueza formal mas em que se oblitera a espontânea coloquialidade, a cantiga de amigo é um canto variado de contraditórios sentimentos e inesperadas situações.

Tendo como principais repositórios o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, o *Cancioneiro da Vaticana* e o *Cancioneiro da Ajuda*, o único não apógrafo e enriquecido por preciosas iluminuras, floresceu esta poesia na voz de numerosos trovadores, como Afonso X, rei de Leão e Castela, Mendinho, Paio Soares de Taveirós, o rei de Portugal, Dom Sancho I, Airas Carpancho, o rei Dom Dinis, João Garcia de Guilhade, Martim Codax (cujas sete cantigas do Manuscrito Vindel reproduzem a notação musical), etc. A distinção entre estas duas variedades (*cantiga de amor* e *cantiga de amigo*) remonta à própria consciência dos poetas: eles *sabiam*, ao compor, se compunham uma cantiga de *amigo* ou de *amor*. Mais, *optavam* por uma dessas variedades e, mais ainda, tinham, como veremos, uma noção mais ou menos nítida da diferente *origem* dessas formas de expressão poética.

Parece também significativo que se tenha chegado a uma definição das variedades possíveis, revestidas pela poesia trovadoresca (género e «maneiras») e que essa definição faça parte da *Arte de Trovar* (que é uma verdadeira *Poética*, ainda que fragmentária e rudimentar) de que se encontra uma cópia apenas ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, precedendo-o, e cuja redacção deve remontar ao século XIV. Diz-se na *Arte de Trovar*:

CAPÍTULO III

E porque algũas cantigas hi ha en que fãlan eles e elas outrossi, por en he bem de entenderdes se son d' amor se d'amigo, porque sabede que,

se elles falam na prima cobra e elas na outra, he d'amor por que se move a razon dela, como nós ante dissemos e se elas falam na primeira cobra he outrossi d'amigo; e se ambos falam en hũa cobra outrossi he segundo qual deles fala na cobra primeiro.

A informação é, portanto, bem clara: se falam *eles* é de *amor*, se falam *elas* é de *amigo*. Em ambos os casos a designação comum é a de *cantiga*. Verifica-se, portanto, que as cantigas se distinguem pelo *sujeito da enunciação* ou, por outras palavras, a partir da *voz* que assume o discurso lírico, ou seja, respectivamente, o *trovador* ou a *donzela*. O capítulo transcrito da *Arte de Trovar*, porém, vai mais longe, ao referir a possibilidade de falarem *ambos* na cantiga, estabelecendo-se, portanto, um *diálogo* ou *tenção*, que aponta, obviamente, para a marca do género dramático. Nesse caso, diz-nos a *Arte de Trovar*, é de *amor* ou de *amigo* segundo qual deles fala primeiro.

Para além da caracterização do modelo lírico, porém, os poetas têm também a noção clara da origem occitânica de um e não occitânica de outro desses modelos.

A referência à influência provençal é explícita, entre outros lugares, na cantiga cuja paráfrase apresentámos, da autoria de Dom Dinis. Trata-se, verdadeiramente, podemos dizer, de um texto de crítica literária «avant-la-lettre», em que o poeta se serve de um esquema de oposição entre o *eu* (sujeito lírico) e os provençais. Ele mostra, através de uma série de argumentos, que os provençais, ou seja, os trovadores occitânicos, observam uma convenção imposta e contraditória da autenticidade ou da espontaneidade sentimental.

Vejamos a primeira das três estrofes (cobras) que constituem o texto:

Proenças soen mui ben trobar
e dizem eles que é cõ amor;
mays os que trobam no tẽpo da frol
e non en outro, sey eu ben que non
am tam gram coyta no seu coraçõ
qual m'eu per mia senhor vejo levar.

Em outra cantiga do mesmo autor («Quer eu en maneyra de proençal»), o sujeito da enunciação (o trovador) começa por declarar a sua opção de fazer um *cantar d'amor* à «maneyra de proençal». Conhece e declara que *há* uma maneira de provençal, que *agora* vai utilizar. Este lexema «agora» indica que existe uma opção e que, ante-

riormente, ele utilizara já *outra* «maneyra» de compor. O início da cantiga remete, portanto, para uma noção muito clara, da parte do poeta, da *origem provençal*, occitânica, desta modalidade poética. Não devemos esquecer, efectivamente, a formação e herança cultural de Dom Dinis que fez dele um dos mais brilhantes protagonistas e da sua corte um dos mais brilhantes centros da cultura hispânica medieval.

Transcreve-se a elucidativa síntese de Elsa Gonçalves²:

«O filho de Afonso III e de Beatriz de Castela reúne, na sua pessoa e no ambiente literário de que ele é o principal animador, a herança de três centros de civilização cortês (a corte do Norte de França, a de Leão e Castela e a de Aragão) marcados pela presença de *troubadours* e pela influência da sua brilhante poesia. Por isso não surpreende que, excluindo o Rei Sábio, seu avô materno, D. Dinis seja o único entre os trovadores galego-portugueses a referir-se explicitamente aos modelos occitânicos, exibindo o conhecimento que deles tem, declarando-se seu imitador [...], elogiando a sua arte e formulando juízos acerca das convenções poéticas que caracterizam a *cansó*».

Nessa *cantiga* da qual devem relevar-se, certamente, os valores estético-literários mas também os dados de informação contextual que contém, podemos encontrar um «manifesto» ou declaração daquilo que o poeta entende que é uma cantiga de amor à maneira provençal: um louvor absoluto à senhora, louvor absoluto porque absolutas são as razões do seu merecimento em todos os planos definidos logo a partir da primeira estância: no plano da beleza física (*fremusura*), no plano da perfeição moral (*bondade*) e no plano da dignidade social (*prez*). O seu louvor é também sem restrições porque ela se eleva acima de «todas las do mundo».

Podemos, então, identificar como chave temática dessa cantiga o ideal de *perfeição* que é definido através de um contraponto entre a senhora («*mia senhor*») e «todas las do mundo».

Dom Dinis, no entanto, como já dissemos, escreveu também «cantigas de amigo». E nessas, se bem analisarmos, o grau ficcional é ainda maior. Se é ficção — ou convenção — a vassalagem amorosa expressa nas «cantigas de amor» (ou na maioria delas), nas cantigas de amigo o «enfengimento» alcança o próprio sujeito da enunciação.

² GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Maria Ana, *A Lírica Galego-Portuguesa*, Comunicação, Lisboa, 1983, p. 58.

O poeta *reveste* uma identidade *outra* e exprime, também noutra linguagem, os sentimentos supostos da amiga. O trovador assume então uma personalidade que constrói e elabora ficcionalmente. Diferentemente das cantigas de amor, em que o sentimento (com alguns desvios, ultrapassando os rigores da cortesia e do sigilo) é, de certa maneira, monocórdico, as cantigas de amigo dão conta de um universo sentimental matizado, reflectindo vivências contraditórias e, aparentemente, «reais». De facto, como sublinha Rodrigues Lapa, só aparentemente são singelas. A diversidade situacional da cantiga de amigo contrasta, pois, com o imobilismo hierático e cortês da cantiga de amor; na cantiga de amigo, pelo contrário, a diversidade permite e implica a cobertura de todas — ou quase todas as possibilidades situacionais.

Rodrigues Lapa³ que continua a ser o medievalista que de modo mais globalizante abordou a literatura medieval portuguesa, ainda que algumas das suas teses e interpretações tenham de ser hoje consideradas ultrapassadas pela crítica moderna, reconstitui, num exercício de certo modo lúdico, o romance da donzela medieval a partir de um certo número de cantigas: o encontro na fonte ou na capelinha; a timidez dos primeiros encontros; os arrufos que, de quando em quando, ensombram o seu amor; a vigilância da mãe; a partida e ausência do amigo; o regresso...

Mas outras situações, porventura menos ortodoxas se poderiam buscar nesse repositório da «comédia humana» do universo feminino que são os *Cancioneiros*: a jovem sequestrada e maltratada por se encontrar furtivamente com o amigo; a donzela que, com ou sem razão, sofre uma cena de ciúmes por parte do amigo; a mãe que, ainda jovem, procura ter amores que lhe são roubados pela filha; a mãe que, cúmplice dos amores da filha, lhe aconselha, em nome da sua sabedoria e experiência, os expedientes da sedução; e até os temas da insónia e do sonho, temas que, consagrados mais tarde como pertencendo à tipologia psicológica e sentimental do Romanismo, já encontram representação na poesia galaico-portuguesa: em suma, o universo no feminino, onde, mães, filhas, amigas, irmãs, protagonizam a vida amorosa, re-interpretada na voz do trovador.

³ LAPA, Manuel Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa* (Época Medieval), 10.^a ed., Coimbra, 1981.

A Reflexão sobre o Mundo: Desconcerto e Utopia

Pastorelas, serranas, barcarolas, cantigas do amanhecer (albas) são algumas das variedades que podem revestir as cantigas mencionadas. Contudo, mais dois géneros (reconhecidos e identificados como tal na *Arte de Trovar* (caps. V e VI) consubstanciam uma «certa» visão ou uma «certa» reflexão sobre o Mundo: «cantigas de escarneio» e «cantigas de mal-dizer». A ironia e o equívoco são as figuras de retórica que as suportam e veiculam não já a problemática privada, individual da aventura amorosa e erótica, mas uma vivência colectiva que regista uma visão desencantada do mundo, como universo da inversão dos valores, da contradição e do conflito.

Trata-se, em alguns casos, do que podemos considerar a «arqueologia conceptual» de *tópoi* que vão desenvolver-se e, infinitamente metamorfoseados, permanecer no centro da meditação poética nos séculos seguintes.

O primeiro *tópos* que referiremos, designá-lo-emos pelo prestigioso título de «Desconcerto do Mundo», aludindo à famosa esparsa de Luís de Camões, assim intitulada. Eis um curto exemplo de um dos trovadores presente nos mais antigos *Cancioneiros*, Pêro Mafaldo:

Vej'eu as gentes andar revolvendo
e mudando asinh'os corações
do que poen antre si a jurações;
e já m'eu aquesto vou aprendendo
e ora cedo mais aprenderei:
a quen poser preito mentir-lho-ei,
e assi irei melhor guarecendo!

Desenha-se assim um verdadeiro «Mundo ao Revés», um dos tópicos de maior produtividade durante a Idade Média, plasticamente representado na pintura inquietante de Bosch. Encontramo-lo também em numerosos lugares na obra de Gil Vicente, arquivo talvez tardio das categorias medievais, nomeadamente na *Tragicomédia da Serra da Estrela* na figura do Frade que define os seus *ideais* ao invés dos pressupostos do código social em que se insere: «Eu desejo de habitar / nũa ermida a meu prazer, / onde pudesse folgar /» etc.

Com efeito, o tópic do *mundo ao revés*, que pode ou não ser objecto de tratamento burlesco, insere-se num tipo de discurso simultaneamente conservador e renovador. A inversão aparece como garante de simetria e, ao mesmo tempo, como prova «visível» e «vivencial» da verdade do inverosímil, materializada nas evidências da própria existência.

Não se trata, no entanto, de perversão mas de verdadeira e legítima «inversão». A partir daí, o impossível torna-se possível, ou melhor, o inverosímil torna-se possível, levando a essa aspiração utópica surpreendentemente formulada pelo trovador anónimo, talvez Airas Peres Vuitorm ou Martim Moxa:

porque me nom vou alhur esterrar,
se poderia melhor mund'achar?

Aspiração utópica, efectivamente, a que nunca o espírito humano renunciou.

Em síntese: o lirismo medieval, guardando bem nítidas as marcas da oralidade, é, para chegar até nós, confiado à escrita. Não obstante, o canto está, sem dúvida, subjacente e confere a essa poesia especificidades formais que não podem ser esquecidas nas propostas hermenêuticas que emergem. Esse lirismo apresenta, por outro lado uma complexa variedade tipológica de que se dá conta, e cria um universo ficcional cujos referentes, no entanto, não devem perder-se de vista: o código convencional, cortesão e trovadoresco, e o código amoroso e sentimental que dele depende. O universo feminino e a «comédia humana», para além da realidade histórico-social cuja análise não é aqui o nosso objectivo, surgem construídos com inesperada sofisticação e profundidade na exploração dos mistérios do *leul*.

A vertente reflexiva e crítica da poesia galaico-portuguesa é, por outro lado, a antecipação de uma visão amarga do mundo e da sociedade, em singular coincidência com os poetas que, no século xvi, verificam e verberam o camoniano «desconcerto do mundo».

3.

HISTÓRIA E FICÇÃO: FUNDAMENTOS E ESTRUTURA DO IMAGINÁRIO

É costume designar pelo título de *Cronicões* os primeiros relatos historiográficos, alguns deles meros registos cronológicos e magros relatos dos reinados dos diferentes monarcas, de feição analítica. O seu objectivo primordial encontra-se, de resto, claramente enunciado no prólogo da chamada *Crónica Breve do Arquivo Nacional*, onde se declara que esses textos visam regular e validar direitos, doações e possessões. Também se torna evidente que pretendem definir a sucessão dos reis e garantir, assim, a legitimidade dessa sucessão. A mesma *Crónica Breve*, aliás, informa-nos do âmbito restrito mas bem definido do seu conteúdo:

(...) em ellas (estas eras) faz mençom quando cada hum rei começou a reinar e quando se finou e onde jaz sepultado.

Desse modo, o reinado de D. Afonso Henriques, o primeiro soberano de Portugal, por exemplo, regista-se em poucas linhas. Mas nelas, a informação considerada necessária e pertinente para os objectivos em causa está presente: de quem foi filho; com quem foi casado; que filhos teve em matrimónio; onde e quando morreu e onde foi sepultado.

Dadas as características enunciadas e dedutíveis dos textos apresentados, é evidente que o nível que podemos considerar de literariedade está ausente. Trata-se de um primeiro balbuciar da prosa que, num passo acelerado, em breve assumirá aspectos que a aproximam ou até integram num nível literário, isto é, do qual decorrem funções estéticas, emotivas, expressivas e não apenas a balbuciante denotação destas primeiras tentativas.

É o caso, por exemplo, da chamada *Crónica da Conquista do Algarve*, extracto de um texto mais amplo, conhecido por *Crónica de Portugal de 1419*, de que se foram recuperando partes, até reconstituir a chamada *Crónica dos Sete Primeiros Reis de Portugal*, publicada

na totalidade apenas em 1952. Para Lindley Cintra, essa crónica era o elo perdido entre a história dos monarcas portugueses, que faz parte da *Crónica Geral de Espanha de 1344* e os historiadores dos séculos xv (Rui de Pina) e xvi (Duarte Galvão). Segundo ainda Lindley Cintra, essa *Crónica* resulta de uma refundição da *Crónica Geral de España*, elaborada por ordem de Afonso X de Leão e Castela, em finais do século xiii. Essa refundição, porém, levou longe e trouxe a interferência de outros textos e a derivação a partir de outras fontes, tornando-se, portanto, um texto «novo». As suas relações textuais e conceptuais com o *Livro de Linhagens* (registo de carácter nobiliárquico) do Conde Dom Pedro, filho bastardo de Dom Dinis e Conde de Barcelos, levaram a considerar ambos os textos como da iniciativa daquele infante, notável figura da cultura portuguesa da época.

Tanto a *Crónica de 1344* como o *Livro de Linhagens*, nas suas duas versões (iii.º e iv.º Livros) são repositórios de uma tradição mítico-lendária que remete para fontes escritas europeias, nomeadamente, mas não só, para os ciclos novelescos de origem bretã.

O plano de concepção da *Crónica Geral* e do *Livro de Linhagens* apresenta-se como uma tentativa de história panorâmica, no sentido cronológico e no sentido geográfico. Pretende-se construir, por assim dizer, uma «história geral da Humanidade» em diacronia desde Adão e abrangendo, no espaço, o mundo conhecido. Esse plano encontra-se expressivamente detalhado numa parte do «Prólogo» do *Livro de Linhagens* a que nos vimos referindo: «Fallaremos primeiro do linhagem dos homens e dos reys de Jerusalem des Adam ata naçença de Jesu Christo (...).» Mencionará depois os «reys de Syria», «el-rey Farao e Nabucodonosor»; «os reys da Troia» e de Roma; os «reys da Gram Bretanha, que ora se chama Ingraterra»; os «reys que ouve em Persia (...) no Egipto e em Roma»; os Godos, «como entrarom em Espanha (...) e como ao depois foi perduda per rey Rodrigo».

A partir daqui, tudo vai concentrar-se na história-lenda peninsular, referindo os «reys de Navarra e os d'Aragon e os de França, d'onde descenderom os reys de Portugal».

As linhagens dos reis e das famílias fidalgas, os seus feitos e serviços como fundamento de honra e de nobreza, constituirão a matéria desta longa obra, onde, quer feitos de armas quer genealogias baseadas nas instâncias do imaginário colectivo se entrelaçam e convivem.

É assim que, por exemplo, estão presentes nessa historiografia primitiva os contos melusinianos em que surge o feminino inquietante da mulher fundadora de uma estirpe ou duma família, pactuante com

as forças naturais e às vezes demoníacas. É o caso, por exemplo, de «Dona Marinha» e da «Dama Pé de Cabra».

A novelística arturiana está representada por textos fragmentados inseridos nos *Livros de Linhagens*, mas, sobretudo, pelo magnífico texto da *Demanda do Santo Graal*. Hagiografias, obras de carácter edificante e de um cristianismo às vezes próximo do herético, provenientes dos *scriptoria* monásticos, constituem uma vasta produção que dá conta do universo complexo da conceptualidade medieval.

Mas a História vai definir-se como um género que a literatura acolhe e que é, ao mesmo tempo, um poderoso instrumento na definição da identidade nacional.

Com efeito, em 1434, ainda infante, Dom Duarte cria o cargo de cronista-mor do Reino e entrega-o a Fernão Lopes, já então «guardador» da Torre do Tombo. Não será, pois, deslocado considerar a íntima relação dos dois ofícios, o de responsável pelo maior Arquivo do Reino, com acesso à mais preciosa e importante documentação e, por outro lado, o de organizador do que Dom Duarte projectou como a história dos reis de Portugal.

Fernão Lopes «guardador das escrituras», já por 1418-1419, foi incumbido por Dom Duarte de «poer em caronica as estorias dos reis que antiguamente em Portugal foram», incumbência, como claramente se releva, que responde a uma intenção estrutural, é certo, mas também conjuntural: a de alicerçar e construir os pilares de uma memória colectiva e de uma consciência identificadora. Memória e identidade, factores indissociáveis e necessários, na laboriosa afirmação do Estado e da Nação.

Fernão Lopes escreveu três *Crónicas*, a de *D. Pedro*, a de *D. Fernando* e a de *D. João I*, com relevo para esta última. Nela se relatam os acontecimentos de transcendente importância que, ocorridos na infância do Cronista (provavelmente nascido em 1380), foram por ele reconstruídos e recriados, mediante o que poderemos considerar uma investigação histórica, «avant-la-lettre», consultando fontes escritas, contemporâneas dos sucessos narrados.

Como escritor, evidencia um domínio perfeito de uma língua já dúctil mas ainda incerta e por meio da qual ele comunica com movimento, imprevisto, simplicidade, clareza, dramatismo, em suma, realidade, todo o complexo movimento das massas populares em agitação.

Ninguém depois dele, no género historiográfico, o igualou em poder descritivo e em capacidade de narração: retratista, cenógrafo, construtor de mitos. Sucedendo no cargo de Cronista-Mor a Fernão Lopes, já então

«velho e flaco», Gomes Eanes de Azurara inicia a escrita da *Crónica da Tomada da Cidade de Ceuta*, (concluída em 1540) que é, no fundo, como veio a ser considerada, a continuação da *Crónica de Dom João I*, já que os acontecimentos da primeira conquista portuguesa do Norte de África se situam nesse reinado e a eles Dom João se dedicou inteiramente, encarregando por isso seu filho, o então Infante Dom Duarte, da administração do Reino. Como crónicas de um só personagem, escreveu a *Crónica do Conde Dom Pedro de Meneses*, Capitão de Ceuta, e a *Crónica de Dom Duarte de Meneses* (filho do anterior), Capitão de Alcácer-Seguer, onde o Cronista passou cerca de um ano (1467-1468) a fim de mais fielmente relatar os sucessos de que se ocupava, mergulhando no cenário e na atmosfera humana e civil da cidade.

A crítica tem sido, de modo geral, severa para com este Cronista, sobretudo se colocado em paralelo com o seu antecessor. De acordo com alguns críticos, por exemplo, ele surge como o oportunista, submisso a um mecenato que o conduz a uma lisonja sem limites: «honrava os grandes, lançando para cima dos pequenos alguma feia coisa que se tivesse praticado»; «O plebeu engrandecido lisonjeava agora os poderosos, esquecidos da sua antiga condição»; «choveram sobre Zurara benesses e honrarias»; «Novos benefícios se seguiram, naturalmente, à publicação da *Crónica da Guiné*», etc. Em suma, segundo Rodrigues Lapa, entre outros, «Zurara (...) é o exemplo do intelectual que esquece e traiçoa a sua raça de plebeu, no convívio dos grandes e na subtil corrupção do ambiente da corte». (*Lições*, p. 307-308). No que diz respeito à cultura de que este crítico duvida, a visão de outros críticos, porém, não irá tão longe. E, se se recusa ao Cronista de África a genialidade que se atribui ao seu antecessor, há que reconhecer-lhe, pelo contrário, humildade e entusiasmo. Trata-se, efectivamente, de um historiador pertencendo a uma geração diferente da de Fernão Lopes. Mais ainda, os acontecimentos que constituem o seu universo referencial se apresentam uma viragem no plano da conjuntura, não representam inflexão menor no que diz respeito ao plano da escrita e aos modelos culturais subjacentes.

Assim, a reserva de alguns sobre a cultura «em segunda mão» que teria sido a de Gomes Eanes de Azurara não nos parece, de todo em todo justificada: a cultura e a erudição invadem o registo histórico e constituem um factor importante de literariedade.

De certo modo na esteira dos clássicos, o tom oratório, o retrato grandiloquente, o *discurso*, como representação retórica, entram emblematicamente na historiografia que se abeira do Renascimento, neste declinar da Idade Média.

A Alteridade: Primeiras Imagens

Contudo, em outro aspecto igualmente relevante, não deixaremos de notar quanto a obra de Azurara, no contexto da historiografia peninsular e portuguesa, se envolve e empenha na criação de uma nova tradição historiográfica que remete para a apropriação de marcas de exotismo de algum modo vinculado a uma antropologia nascente, a que os historiadores quinhentistas, nomeadamente João de Barros, darão ênfase.

Tímida ou incipientemente, Azurara dá conta já da problemática da alteridade, contribuindo (de modo ainda primário, é certo, por precursor que é) para o conhecimento do Outro que não implica ainda identidade nem identificação, mas que não determina também (ainda) a imposição da sua própria imagem. Determina, sim, a construção de imagens a partir de uma visão — embora sumária — que pode chegar a uma operação analógica ou, pelo contrário, a uma visão diferencial. Com efeito, a caracterização do Outro faz-se através de um jogo de dissemelhanças em que não intervém, para já, senão um esquema de confronto.

Mais tarde, a historiografia portuguesa do século seguinte poderá considerar-se como o acervo monumental de materiais para o estabelecimento de uma verdadeira tipologia do encontro civilizacional. Mas esse encontro subjaz, como pista, já nas crónicas de Azurara, nomeadamente, como é óbvio, na *Crónica dos Feitos da Guiné*, como primeira tentativa para a apreensão da alteridade. É, portanto, um imaginário que está em construção: o imaginário do exótico, do novo, do encontro, do conhecimento, em suma.

Em alguns lugares desta Crónica encontram-se já as pistas para uma futura estratégia de aproximação, precedida de uma captação de imagens segundo um esquema de certa uniformidade. Em relação aos habitantes das ilhas da Gomeira, do Inferno (Tenerife) e da Palma, facilmente se distinguem os seguintes modelos descritivos: vestuário/nudez; alimentação e habitação; forma de governo; conhecimento da divindade; função guerreira e uso das armas.

No primeiro caso (ilha da Gomeira), os habitantes «andam nuus sem nenhũa cousa». Um juízo de valor: «teem pequena vergonha». Curiosamente, a reflexão seguinte aponta para uma visão a partir do Outro: «escarnecem dos vestidos». Alimentam-se «como bestas» e comem «cousas torpes e çujas (...) avendo todo por boa vianda». Habitam em covas e choças, descuram o trabalho...

A Ilha do Inferno, porém, ou Ilha de Tenerife suscita, por parte do Cronista uma reflexão em que intervém uma comparação, reconhecendo aos habitantes uma «melhoria de vida» em relação aos da Gomeira: à penúria destes corresponde abundância «de trigo, cevada e legumes, com muitos porcos e ovelhas e casas. Ao contrário daqueles, «andam vestidos de pelles». A forma de peleja é porém, semelhante: «varas (...) como frechas, agudas e tostadas com fogo» no primeiro caso, «astes d'amago de pinho, feitas como grandes dardos, muito agudas torradas e secas», no segundo. Vivem em choças, mas conhecem uma forma de governo e têm rei. O Cronista reconhece neles uma «bestial hordenança» mas reconhece também que vivem mais como «homens que alguns destes outros». Têm uma noção de divindade e «teem mulheres certas».

Quanto aos habitantes de Palma, não conhecem o pão e alimentam-se de leite e ervas. Não têm «fé nenhũa» e «som muito bestaias». Aponta-se-lhe (como duvidosa) a existência de rei.

Do conjunto destes lugares, entre outros, podemos extrair que se trata de documentos em que a função literária, efectivamente, se reduz ao mínimo. Documento-relatório que, no entanto, nos interessa na medida em que constitui a primeira germinação de um dos aspectos mais originais e impressionantes da Literatura Portuguesa do século XVI: a criação de um imaginário que vai da vivência à utopia e encontra a sua raiz na dialéctica do conhecer e do reconhecer, na premeditação ou preparação antecipada do conhecimento e do encontro civilizacional, em suma, na decifração ou instauração de códigos e modelos de comunicação. A Humanidade (não só o Planeta na sua dimensão geográfica) explode e alarga-se, o encontro tornar-se-á comunicação e o conhecimento será sempre transitivo. A superação da diferença resultará da própria apreensão de diferenças e estas constituirão modelos capazes de atestar a permanência do Homem e não a sua circunstância. A perspectiva epistemológica não está ainda lançada nem será obra de Azurara. Está, porém, em germinação ainda que numa visão incipiente, ingenuamente inadvertida e absolutizada.

4.

LITERATURA DE PALÁCIO: DIDÁCTICA E POESIA

Tratados Técnico-Didácticos

Sabemos que durante a Idade Média, em toda a Europa, surgiram numerosos tratados de caça (cinegética), chamados de falcoaria, cetraria, altanaria. Em Portugal podemos referenciar um tratado perdido, escrito pelo falcoeiro real de Dom Dinis, João Martins Perdigão. Outros se lhe seguiram, mas merece menção especial a obra de Pêro Menino, falcoeiro de Dom Fernando, autor do *Livro de Falcoaria*, escrito certamente antes de 1383.

Quando, pois, Dom João I, na sequência de outros tratados técnicos, que surgem durante a Idade Média, escreve o seu *Livro da Montaria*¹, talvez em data posterior a 1415, ele transcende, logo a partir do «Prólogo», o didactismo, estrito e estreito que o título e os antecedentes fariam supor.

O próprio autor adverte que não se trata apenas de um livro «tomado e ajuntado com acordo de muitos bons monteiros», mas de um discurso de onde os leitores «filham as entenças de muitas guisas, ca segundo os entenderes de cada hũu assi filham as entenças».

Entre as intenções expressas pelo autor, está a apologia da actividade física como desporto, na acepção moderna do termo. Não se trata já apenas do adestramento militar, um dos mais importantes vectores da educação nobre na Idade Média, com vista ao exercício da guerra. Trata-se, sim, de uma actividade gratuita, ou antes, de objectivos personalizados, podemos dizer que centrados na pessoa enquanto indivíduo, dotado da dualidade corpo/espírito.

¹ A montaria, o desporto de Reis, como era considerada, consistia na captura de animais corpulentos e ferozes, nomeadamente o urso e o javali. Era feita a cavalo.

O corpo já não é então, como fora durante séculos anteriores, o «abominável revestimento da alma», como Gregório Magno postulara. Há, pelo contrário, uma relação de interdependência entre essas duas instâncias que integram a natureza humana. É por isso que, segundo o autor, se o espírito, a que chama «entender», cansa, compete ao corpo encontrar os meios para o «recrear» e «corregger». Para ele, entre os meios de defesa e terapia psicológica (em termos de notável modernidade), está a prática do desporto.

Neste sentido, torna-se evidente a coerência ou coincidência entre o pensamento de Dom João e o de seu filho Dom Duarte, no *Livro da Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sela que fez El-Rey Dom Eduarte de Portugal e do Algarve e Senhor de Ceuta*.

Também aí o autor dá conta do conceito de que o corpo, tal como o espírito, merece e exige o cuidado de si próprio. Trata-se então, uma vez mais, e na esteira de seu pai e antecessor, de uma obra que, sendo um tratado técnico, apresenta igualmente aspectos sociais e psicológicos, instituindo uma ordem de valores laicos que há que prezar e desenvolver, «honra, proveito e bõo prazer», sem que entrem em conflito ou excluam a «prática das virtudes».

Este conceito integralizador da pessoa humana corpo/espírito, não deixa de nos remeter para o conceito antigo da natureza do homem, que, entre tantos outros, Salústio notavelmente define: «Toda a nossa força reside no espírito e no corpo: usufruímos do comando do espírito e do serviço do corpo».

Com efeito, na obra destes dois pensadores, Dom João e Dom Duarte, encontra-se patente quer o registo de uma aproximação dos clássicos que são citados ao longo do discurso (Júlio César, Vegécio, Cícero) quer uma fidelidade ortodoxa em relação ao pensamento cristão.

Duas reflexões ocorrem: por um lado, a aproximação no tempo e a aproximação mental dos valores do Humanismo Renascentista. Últimos escritores medievais? Primeiros representantes do pensamento humanístico? A segunda reflexão vai no sentido de sublinhar o papel não só mecenático mas também interveniente dos reis e da família real, os quais, em muitos casos, se afirmam como criadores literários e de cultura. Já evocámos as figuras reais de Afonso X de Leão e Castela; de Dom Sancho e Dom Dinis de Portugal. Dom João I e seu filho o rei Dom Duarte, nascido do casamento com Filipa de Lencastre (filha de John of Gaunt) juntamente com o seu irmão o Infante Dom Pedro, Duque de Coimbra, participam activamente num desenvolvimento peculiar em termos histórico-culturais.

Com efeito, Dom Duarte escreveu também obras de índole bem diferente da *Arte de Bem Cavalgar*: o *Livro dos Conselhos* e o *Leal Conselheiro* que, de certo modo em complementaridade com aquele, se ocupa do «corregimento» do espírito, das boas artes e manhas e também das virtudes e vícios. Obra de ética ou talvez catarse de um homem que observa os outros e se observa a si.

O Infante Dom Pedro, tutelado pelo pensamento de Cícero e de Séneca, escreve, com alguma intervenção do seu confessor, Frei João Verba, o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* (de clara intenção socio-política, no estabelecimento de correlações, deveres e direitos no interior da sociedade) e o *Livro dos Ofícios*, tradução da obra ciceroniana *De Officiis*.

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria* é, de certo modo, uma réplica ou talvez um complemento menos abstractizante do *Leal Conselheiro*. É também «conselheiro» e é também «leal». Valores morais que constituíram na obra de Dom Duarte tópicos de análise, legitimação e exortação, reaparecem na obra de seu irmão Dom Pedro sob uma forma mais popularizante, mais legível, e até menos selectiva.

Os dois filhos mais velhos de Dom João têm em comum um sentido muito apurado do dever e da responsabilidade que incumbe aos príncipes, na pedagogia de uma sociedade, no crepúsculo da Idade Média. O amor da virtude, segundo o magistério dos Antigos e dos autores cristãos, os valores da fidelidade, da amizade, da razão e do direito fazem da obra destes dois Príncipes da Ínclita Geração, pilares e referentes para a definição das letras portuguesas da primeira metade do século xv, no limiar, talvez ambíguo, do Renascimento.

Cancioneiro Geral

Limiar ambíguo, mas sinalização do advento duma nova era, em termos estéticos, político-sociais e até morais e teológicos. Nesse encavalamento entre o século xv e o século xvi, uma personalidade às vezes subestimada pela crítica empreende a maior compilação poética portuguesa: Garcia de Resende (1470-1536) leva a cabo a publicação do *Cancioneiro Geral*, impresso em 1516. Aí os contornos de uma identidade ibérica tornam-se marcantes e as trocas culturais entre Portugal e os demais países ibéricos, onde cada vez avulta mais a predominância

castelhana, tornam-se visíveis e significativas de uma comunidade literária que deixa de jogar-se entre o galego-português e o castelhano. O *Cancioneiro* de Resende, de certo modo réplica das compilações castelhanas *Cancionero de Baena*, *Cancionero de Palácio* e *Cancionero General*, publicado em 1511, induz dois ou três tópicos, que assinalam o fim da Idade Média ou, numa outra formulação, podemos dizer que assinalam o advento do moderno.

No «Prólogo», o compilador dá conta de um certo número de tópicos e conceitos que consideramos relevantes para a determinação de um contexto que, de algum modo gera o próprio texto. Começa por afirmar que, por condição natural, os Portugueses desleixaram a escrita dos seus feitos «de guerra, paz e virtudes, de ciência, manhas e gentileza». Reconhece assim que a durabilidade e a memória são a condição da escrita, nesse momento já confiada à marca tecnológica da imprensa.

O tópico que refere em seguida enquadra-se num sentimento euforizante que a Europa dos descobrimentos assumiu, particularmente, como é óbvio, Portugueses e Castelhanos: a comparação quase sistemática entre os feitos da Antiguidade (Roma, Tróia) e os feitos recém-realizados. Tópico, que, como sabemos encontrará no discurso épico de Luís de Camões a sua mais nobre expressão, mas que fazia parte do aparelho conceptual do Homem Quinhentista.

A enumeração cumulativa dos feitos de guerra e de evangelização, (conquista pelas armas e conquista espiritual) num fôlego só, poderíamos dizer, dá conta, de facto de um entusiasmo irreprimível e de uma ilimitada auto-admiração, típicas já de uma forma de afirmação de cariz renascentista.

Na lógica do seu raciocínio, Garcia de Resende conta com outro notável feito, que designa pitorescamente por « cousas de folgar e gentileza»: a «arte de trovar», isto é, a poesia, dispondo-se neste passo a definir o que considera as funções da poesia, tal como são entendidas numa época de intensa vida palaciana, que podemos caracterizar como marcada por um clima festivo e de quase ingénua exteriorização.

Para além da monumentalidade que apresenta e da vastidão do seu conteúdo, porém, o *Cancioneiro Geral* representa, de certo modo, a europeização do registo poético português. Por outro lado, constitui um alargamento das possibilidades expressivas da língua, utilizando sábia e subtilmente uma retórica já elaborada, instaurando os modelos de uma versificação que vai dominar o lirismo português do século XVI (nomeadamente as *Rimas* de Luís de Camões) e do século XVII (pense-se em Rodrigues Lobo e numa parte significativa dos cancioneros barrocos).

Numa perspectiva globalizante, sublinhe-se também o registo de criação genológica com as tentativas de poesia heróica e comemorativa (Luís Anríques, em cujo poema «Ao duque de Bragança quando tomou Azamor» discernimos uma aproximação das partes estruturais da epopeia) e os esboços, alguns deles bem conseguidos, da poesia dramática.

Os metros versificatórios predominantes nas composições que constam do *Cancioneiro* são os versos de redondilha maior e, com menos frequência, os de redondilha menor, respectivamente de sete e cinco sílabas métricas. A redondilha maior (também designada por arte real ou arte menor) vai tornar-se, efectivamente, o verso mais comum e adequado ao próprio ritmo da língua portuguesa: a poesia popular, espontânea, utilizá-lo-á para sempre e podemos dizer que nenhum poeta português deixou de ceder à facilidade e ductilidade desse metro. A título de um só exemplo, cite-se o livro de Fernando Pessoa, *Quadras ao gosto popular*, em redondilha maior.

Na fronteira entre dois séculos, não é possível, senão arbitrariamente, enquadrar periodologicamente a produção poética contida no *Cancioneiro*. Se, por um lado, remete para modelos medievalizantes, ainda que circunscritos a um tom áulico e cortês, perdido o tom ruralizante e popular da poesia arcaica (cantigas de amigo), o facto é que encontramos já valores que remetem para uma abertura classicizante e italianizante. A influência castelhana dá conta, por outro lado, do fenómeno do bilinguismo literário que vai assediar a poesia portuguesa durante os séculos XVI e XVII, dando origem a uma «questão da língua» que os humanistas, no entanto, saberão resolver. No *Cancioneiro* coexiste, com a maioria das composições em português, um número significativo de composições em castelhano.

A concepção do amor, remetendo para um petrarquismo não obstante ainda escassamente absorvido, mostra, a par da cortesia, uma espiritualização que se assume, em certos casos, como uma verdadeira definição do amor.

Dividida, pois, entre a herança tradicional da Idade Média e a renovação clássica que se avizinha, aceitando a «paganização» estética dos motivos literários, a poesia do século XV está preparada para a grande explosão renascentista. Não é, por conseguinte, de estranhar o surgimento de temas e motivos caracterizadamente mitológicos, de que um dos mais notáveis exemplos é a «Carta de Enone a Páris, trasladada de Ovídio em coplas», de João Roiz de Lucena. Trata-se não de uma tradução no sentido moderno do termo, mas de uma versão do tema

tratado por Ovídio, transformado segundo uma sensibilidade que, como sublinha Andréa Crabbé Rocha, testemunha uma nova vivência sentimental e erótica.

Entre os aspectos inovadores que, a nosso ver, fazem do *Cancio-neiro Geral* o pórtico magnífico para o Renascimento, mencionaremos o novo papel da natureza, como interveniente e desencadeadora dos estados sentimentais do poeta, como valor puramente estético ou motivo de associações psicológicas.

Na poesia arcaica do período trovadoresco, a natureza, ausente da esfera da poesia cortês (cantigas de amor), apresenta-se como motivo frequente nas cantigas de amigo. Contudo, ela era, principalmente, o lugar da espera e do encontro, no bosque ou na praia, interveniente como interlocutor e, muito raramente, como cenário fugidamente aludido. Neste momento, porém, podemos já falar de uma natureza triunfante, invadindo quer como cenário, quer como elemento transformador — ou transformado — o universo lírico.

Cremos, pois, que não podemos deixar de relevar, neste vasto testemunho de um lirismo que reflecte um universo em mutação, as marcas ou os sinais de um imaginário erótico e amoroso que vai alimentar a produção poética do século XVI.

5.

GIL VICENTE: CONTRADIÇÕES EM CENA

Uma personalidade emerge de certo modo como registo diferente do universo humano e estético em expansão e, por assim dizer, em convergente unanimidade: Gil Vicente (1465(?) - 1536), Mestre Gil, que, como ele próprio diz, apresentando-se ao público, fazia, «os aitos a el-rei». Figura problemática e contraditória nos vários registos em que se desenvolve a sua obra, foi poeta da corte e para a corte, e, contudo, o mais popular poeta português: as raízes e a fisionomia da sua obra, ainda que inevitavelmente convivente com os conceitos clássico-humanísticos que demarcavam o universo mental do seu tempo e do seu espaço, permanecem ligados e solidários com a tradição ibérica e portuguesa. A obra teatral de Gil Vicente veiculando a tradição é, porém, ela mesma produtora de tradição; o teatro vicentino é a tradição e a memória de todo o teatro português.

Segundo a classificação tradicional, que reproduz a que seguiu Luís Vicente, seu filho, na primeira edição da obra completa em 1562, as suas peças são constituídas por Autos e Mistérios («obras de devação»), Farsas, Comédias e Tragicomédias. Outros critérios classificativos têm sido propostos, permitindo distinguir vários tipos de alegoria que muitas vezes se encontra combinada com os processos satíricos característicos da farsa. É o caso, por exemplo, dos três *Autos das Barcas* em que encontramos uma alegoria de fundo (o Bem e o Mal, representadas pelas duas Barcas), a que se sobrepõe um desfile de personagens moldados à maneira da farsa.

Partindo do teatro religioso e popular da Idade Média e dos temas pastoris utilizados pelo poeta salmantino Encina, Gil Vicente constrói a primeira fase da sua obra — *a fase pastoril* — cujos temas, contudo, não deixará de retomar no decorrer da sua longa vida literária. No entanto, depois de haver ensaiado as próprias possibilidades, escapa a essas influências iniciais e cria uma obra marcada pela originalidade

e variedade de temas e processos, em que evidencia uma imaginação brilhante, penetrante sentido dramático, observação aguda, nomeadamente no perfil psicológico dos personagens, severidade crítica registada por um talento satírico profundamente contundente, tornando-se um crítico social e fazendo das suas peças um verdadeiro «teatro de costumes» e um teatro do mundo. A influência do tema da adoração dos pastores e de outros temas religiosos é explícita. A estrutura do seu primeiro auto, como monólogo, é ainda simples, mas contém já todos os elementos dramáticos do verdadeiro teatro. A fase pastoril de Gil Vicente iniciou-se, pois, com o *Monólogo do Vaqueiro* (1502), peça de circunstância em que o autor transpusera para um plano profano o tema religioso da adoração dos pastores. Esta foi a primeira obra de um ciclo de autos pastoris de inegável interesse. Nesta obra intitulada também *Auto da Visitação* (título que evoca o episódio bíblico que lhe serve de motivo), escrita em castelhano — *sayaguez* — em homenagem à rainha Dona Maria, mulher de D. Manuel —, Gil Vicente é autor, actor e encenador.

Vestido de vaqueiro, penetra nos aposentos reais, trazendo rústicos presentes para o recém-nascido, o futuro Dom João III; espantado com o luxo da decoração do palácio, manifesta a sua admiração pela magnificência da Corte e pelas grandezas da família real; faz o elogio dos antepassados do jovem príncipe e prediz-lhe inúmeras glórias, o que é já uma atitude humanística em que é evidente a apologia nacional.

Quando, porém, a «rainha velha» (Dona Leonor, viúva de Dom João III) lhe pede que repita a representação na véspera de Natal, Gil Vicente lança-se definitivamente na sua carreira de incansável criador que nunca se sujeitará a repetir, mas sempre a renovar — e apresenta o seu primeiro auto pastoril, não já sob a forma de monólogo, mas introduzindo várias personagens e o diálogo: *Auto Pastoril Castelhana*.

Não obstante, o motivo externo, ou seja, a circunstância que ocasionou a textura do primeiro auto, repete-se ao longo da obra vicentina: *A Tragicomédia da Serra da Estrela* e *O Triunfo do Inverno* celebram nascimentos de príncipes; as *Cortes de Júpiter*, as bodas da infanta Dona Beatriz filha de Dom Manuel, com o duque de Sabóia.

Estes autos constituem, no entanto, verdadeiros problemas literários: qual a terra de origem desses pastores? Qual o falar que utilizavam? A geografia vicentina é uma geografia mais simbólica do que real e a fala dos pastores, de modo idêntico, constitui uma linguagem híbrida, em que as expressões pitorescas, regionais e populares criam, sem reproduzir, a ficção de um ambiente rústico, embora não particularizado.

Cedo, porém, o género pastoril é abandonado pelo dramaturgo como género único: a partir de 1509, com o *Auto da Índia*, começa a cultivar predominantemente a *farsa* que com mais nitidez revela o poder criador, o espírito de observação, a finura da sátira, a objectividade da crítica. As farsas reproduzem geralmente o ambiente burguês do tempo. Surgem na cena os tipos característicos da obra vicentina que, se por um lado recriam a época e o ambiente — a sociedade quinhentista com todos os seus vícios e mesquinhas ambições, por outro lado, visam a universalidade de tipos humanos. Parece, pois, haver uma progressão da *personagem* ao *tipo* e ao *arquétipo*.

Uma das riquezas da obra de Gil Vicente consiste, precisamente, na variedade e na realidade conseguida através duma perfeita adaptação entre *linguagem* e *personagem*: as ciganas, os mouros, os judeus, os negros, franceses e italianos, rústicos e cortesãos, crianças, cada qual utilizou um falar próprio e característico. É nas farsas que a sátira vicentina à sociedade portuguesa, numa visão eminentemente subjectiva, se encontra, todavia, mais objectivamente analisada: desfilam aos olhos do espectador, frades corruptos, as mulheres adúlteras, os maridos enganados, as alco- viteiras, os magistrados venais, os funcionários subornados ou incompetentes, as moças frívolas e preguiçosas, as mães desejosas de casar as filhas, as velhas luxuriosas, etc. É neste aspecto, sobretudo, que se manifesta uma tendência mais forte para a análise — análise aliás bem completada por uma síntese, apreciável principalmente em algumas das tragicomédias, nomeadamente na *Trilogia das Barcas* (*Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório* e *Auto da Barca da Glória*) em que, a par das nítidas influências medievais (as danças macabras), se observam também claramente influências de autores clássicos, nomeadamente do grego Luciano (*Diálogos dos Mortos*). Aí, encontramos uma crítica de *tipos* e não de *personagens*. O episódio de *Todo-o-Mundo e Ninguém* (*Auto da Lusitânia*) mostra como, a par de um apurado sentido dos efeitos dramáticos, o autor empreende uma crítica que se torna atemporal.

De entre as farsas vicentinas interessante é a *Farsa de Inês Pereira*. Embora, como a maior parte das peças do autor (à excepção da *Comédia de Rubena* e do *Triunfo do Inverno*), não apresente divisão cénica, como recurso técnico, o andamento da intriga supõe duas partes: *Inês Solteira* e *Inês Casada*, por sua vez subdivididas em unidades mais pequenas. A composição da farsa resultou dum repto lançado a Gil Vicente por alguns que duvidavam da sua originalidade e o acusavam de plágio. O poeta pediu um *mote* que lhe foi dado: *Mais quero o asno que me leve que cavalo que me derrube*. A acção da farsa decorre, portanto,

dentro duma «coacção» temática sem que, por isso, perca a espontânea graça e lógico desenvolvimento. Inês, a jovem ambiciosa e rebelde que arremessa a costura com revolta, escolhe um marido «discreto» e bem-falante, que saiba cantar e tanger. Contudo, em breve ela se verá *sopeada* pelo marido tirânico, que a impede de cantar, falar ou ir à janela, dizendo: *Vós não haveis de mandar / em casa somente um pêlo...* Inês reconhece que errou e estabelece um plano a que o destino vem dar realização. A viragem psicológica de Inês é extremamente expressiva e mostra o personagem em situação, que sabe reconsiderar, sem abatimentos ou estereis lamentos, e aprende as lições da vida. Inês reage, aguardando o momento da vingança, que surge quando, morto o Escudeiro (cobardemente fugindo ao inimigo em Marrocos), ela resolve casar com o primeiro pretendente, Pêro Marques, o asno que a leva onde ela quer...

Dos *entremezes* palacianos da Idade Média herdaram as suas comédias e tragicomédias alguns dos temas e processos.

À medida que Gil Vicente se sentia mais exercitado e experiente, lançava-se na elaboração de peças de carácter palaciano, destinadas, sobretudo, à distração da Corte.

As tragicomédias são constituídas por peças de carácter eminentemente aristocrático e alegórico, de tom frequentemente laudatório, e entretecidas, por vezes, de episódios fundamentados numa intenção de crítica da sociedade, às vezes verdadeiros episódios de *farsa*. Aliás a tipologia das peças vicentinas é extremamente difícil de estabelecer, já que os processos utilizados muitas vezes se entrelaçam e combinam. As peças alegóricas, por exemplo, podem revestir o aspecto de «moralidades», com os *Autos das Barcas* e o *Auto da Feira*, em que se criticam classes ou categorias *morais* e *instituições* ou o aspecto de alegorias profanas, nomeadamente de exaltação patriótica, como a *Exortação da Guerra* e o *Auto da Fama*, imbuídos do espírito triunfalista e cruzadista da época. Tecnicamente, apresentam um carácter medievalizante ignorando as unidades do teatro clássico (tempo, espaço e acção), e sem divisão cénica, à excepção da *Comédia da Rubena* e do *Triunfo do Inverno*, divididas em cenas. Apresentam, por vezes, contudo, uma já notável riqueza de recursos técnicos de encenação, nomeadamente no *Triunfo do Inverno* em que é representada em cena uma tempestade marítima.

Denominam-se geralmente comédias as de entrecho cavaleiresco ou novelesco (*Dom Duardos*, *Amadis de Gaula*, *Comédia do Viúvo*, *da Rubena*, etc.).

A obra vicentina, situada cronologicamente entre 1502 (*Monólogo do Vaqueiro*) e 1536 (*Floresta de Enganos*), foi publicada em primeira edição por seus filhos Luís e Paula Vicente, em 1562, seguindo-se uma segunda edição em 1586, gravemente mutilada pela intervenção da censura inquisitorial. Um longo eclipse sofreu a obra do grande dramaturgo, que só o século XIX veio colocar na dimensão exacta: a terceira edição, de Hamburgo, é de 1834, levada a cabo por Barreto Feio.

A obra de Gil Vicente que, herança de uma tradição medieval, representa um momento excepcional da dramaturgia portuguesa, dá origem à escola vicentina que integra uma vasta sucessão de autos e farsas. De entre os seus continuadores merecem menção Baltasar Dias, António Prestes, Ribeiro Chiado, além de numerosos anónimos cujas obras encontram ainda hoje vivência nos Autos representados ano a ano em aldeias da província em Portugal, nas Ilhas e no Brasil: Auto da Paixão, Auto de Santo Aleixo, Auto de Santa Catarina, etc.

6.

O RENASCIMENTO PORTUGUÊS

O Século XVI: Rupturas e Continuidades

A contradição implícita nos conceitos de ruptura e continuidade aponta, desde logo, para o que consideramos a grande ambiguidade do Renascimento ibérico e português: «Sólo en el siglo XVIII, y por influjo francés, se comenzó a establecer aquí (en España) la divergencia y el antagonismo entre la tradición clásica y la popular (...). Fué, pues, la falsa antigüedad, el seúdo clasicismo, quien por primera vez declaró guerra a la genuina poesia española, respetada y defendida siempre por los interpretes del clasicismo verdadero (...)»¹. Esta reflexão coloca, a nosso ver, o problema nos termos em que se define a estética renascentista no contexto da Literatura Portuguesa. O Renascimento não constitui, com efeito, uma ruptura em relação aos modelos tradicionais, mas antes uma busca de conciliação entre esses modelos e a escola italianizante. Desta conciliação, ou deste compromisso não polémico, emerge, efectivamente, uma leitura autónoma de um movimento cultural cujos denominadores comuns produzem a grande unidade cultural da Europa italianizada. Também nesse sentido parece significativa a reflexão de Georges le Gentil: «Alors que chez nous Du Bellay et Ronsard lançaient l'anathème contre les genres périmés du Moyen Age, les poètes de Cour, au Portugal, ne voulaient rien abdiquer d'un passé encore vivant. Ils cultivaient simultanément deux formes de poésie (...)»².

¹ Menéndez y Pelayo, *História de las ideas estéticas en España*, I, p. 728.

² Georges le Gentil, *Camoens*, Hatier-Boivin, Paris, 1954, p. 107. «Là donc français, marchez courageusement vers cette superbe cité romaine...» J. Du Bellay, *Défense*, Conclusion de tout l'œuvre.

Assim, enquanto os poetas da Pléiade, em França, tratam sobranceiramente os antigos modelos e os arredam da possível imitação, eis que Sá de Miranda — ele próprio introdutor do verso italiano — e, mais tarde, Camões não renunciam à medida velha nem aos conteúdos poéticos da tradição anterior. Eles são, de certo modo, condicionados por tropismos de *regresso*. A medida velha é, sem dúvida, um caso notável de sobrevivência produtiva, de que são testemunhos, por exemplo, obras contemporâneas como as *Quadras ao Gosto Popular* de Fernando Pessoa. O «aristocratismo» de António Ferreira parece, neste contexto, um caso quase isolado: «Vejo vir claro lume de Toscana. /Neste arço; a antiga Espanha deixo ao povo»³.

Se, no entanto, a conciliação de modelos e o compromisso estético, garantindo continuidades, definem, por assim dizer, o universo cultural do século XVI, não é menos verdade que ele é também um momento de consciência espectante. A *Miscelânea* de Garcia de Resende, no sentido da euforia, e o *Triunfo do Inverno* de Gil Vicente, no sentido da disforia, parecem ser preciosos e significativos testemunhos de uma viragem que, no espaço de poucos anos, vai fazer aparecer uma imagem nova do Homem no cenário novo do Mundo, que faz explodir as fronteiras geográficas, e, em simultâneo, as fronteiras do saber.

Assim, parece relevante como fundamentação desse duplo registo o que chamaríamos «herança clássica», que corresponde à emergência de elementos que, por via italianizante e, mais tarde, por via directa, transmitem um dos parâmetros que vão funcionar na construção do edifício cultural do Renascimento, isto é, a cultura da Antiguidade greco-latina; a «herança medieval» que corresponde a essa outra zona de elementos aproveitados, provenientes de uma tradição anterior que funcionam quer autonomamente, como no caso de Gil Vicente, quer em simbiose com os elementos clássicos, como no caso de Sá de Miranda, e até de Bernardim Ribeiro e mais tarde de Camões. Essa herança manifesta-se, pois, de dois modos: produzindo composições estritamente moldadas sobre os modelos (cantigas, vilancetes, esparsas, etc.) ou dando origem a composições «híbridas», como é o caso da Carta e da Écloga que, resultando de padrões clássicos, quanto à forma, utilizam o metro tradicional, isto é, a medida velha, cuja produtividade é, portanto, notável.

Parece ser esta «superação dos modelos» que engendra a autonomia do homem e, com ela, o «advento do moderno», corolário da grande aventura mental do século XVI.

³ António Ferreira, «Carta a D. Simão da Silveira», in *Poemas Lusitanos*.

A paisagem cultural da Europa, vista no seu conjunto, desperta, quando observada, uma forte impressão de unidade, cujas raízes histórico-culturais importa detectar. Descobre-se então como denominador comum aquilo que, embora imperfeitamente, podemos designar por *herança clássica*, integradora e europeizante. Essa herança erige-se ao mesmo tempo como factor de prestígio e como modelo normativo. Assim acontece quanto aos conceitos de *Humanitas*, *Otium* e *Imperium* e quanto ao delineamento do perfil do *Herói*.

Estes conceitos, aliás, e de um ponto de vista estritamente lógico poderiam parecer inconciliáveis: como conciliar o conceito de *Otium* e o de *Imperium*? O primeiro, apontando para uma fruição pragmática, o segundo para uma exigência heróica; o primeiro requerendo um sedentarismo, o segundo uma dilatação geográfica? Assim, Horácio e Virgílio instauram-se como os dois mentores ou os dois pólos do modelo clássico.

Sá de Miranda é o primeiro «poeta horaciano» para quem o mestre latino, mais do que o modelo puramente formal, foi o formulador dos tópicos duma reflexão e duma meditação existencial. O pragmatismo latino — e, porque não, o pragmatismo português — assentam no que podemos chamar uma «filosofia de acção» que, liberta da especulação pura, procura fornecer esquemas de vida, no quadro da existência: voltada para o imediato, rejeitando a abstractização dos conteúdos, formulando um discurso objectivo, em relação à realidade circundante. É, portanto, o referente imediato que, na poesia de Sá de Miranda e na do seu discípulo mais próximo, António Ferreira, surge como motivo para a actualização da reflexão estóico-epicurista de Horácio. Ambos parafraseiam o poeta latino, ambos o imitam e ambos o reformulam. A proposta é a de uma filosofia de moderação, a *aurea mediocritas*, que, a partir do *Otium*, permitirá ascender à *Humanitas*.

Na «Carta a Manuel de Sampaio», António Ferreira tem presente a apologia horaciana da vida do campo e tem presentes também, porque lhes assiste, os fenómenos absentistas da sociedade portuguesa do século XVI: «Ditosa, ó quam ditosa aquela gente / Que, em sua simprez, sã rusticidade, / A noite trás o dia vê contente! / Quam triste e dura vida a da Cidade...»

Nesse mesmo texto, a expressão quase blasfema, «o tesouro, seu deus», é o registo de uma profunda contestação, sobretudo vista em relação ao contexto em que surge, em oposição e como impedimento da actividade criadora, em suma, da *Humanitas*, permitida e propiciada pelo *Otium*. *Otium*, ou «quietação», oposto ao *negotium* é o que procura, numa coerência vivencial, Sá de Miranda, ao afastar-se, como

o seu modelo Horácio, da agitação febril de Lisboa. No seu retiro da Tapada, em Duas Igrejas, encontra ele o cenário propiciador da reflexão e da meditação criadoras, descritas de modo expressivamente familiar na «Carta a António Pereira, Senhor de Basto», e de modo mais aristocrático na «Ode I» de António Ferreira.

Tais meditações, ultrapassando o mero lugar literário, fazem parte da consciência do homem comum do século XVI. Eis um testemunho presencial: «(...) era ãa medonha e lastimosa representação ver a confusa ordem com que a desventura tinha tudo aquilo ordenado e que bastava a memória daquele passo para não ser havida a pobreza por tamanho mal que, por lhe fugir, deixemos a Deus e ao próximo, pátria e pais, irmãos e amigos, mulheres e filhos e, trocando tantos gostos e quietações pelos sobejos que cá ficam». («Naufrágio da Nau de S. Bento», in *História Trágico-Marítima*).

Quanto aos *géneros* e ainda quanto às *formas* e aos *metros*, importa identificar, a partir dos próprios textos, a «ortodoxia» e a «heterodoxia» relativamente aos padrões clássicos: a história e as variantes do *decassílabo* e a construção do *soneto português*, bem como as aproximações teóricas, demonstram bem a tutela literária exercida por Horácio através da *Arte Poética*, por sua vez vinculada à *Poética* de Aristóteles.

A sobrevivência, ou melhor, a convivência dos modelos tradicionais inscreve-se em três zonas que, embora teoricamente diferenciadas, na prática se interpenetram e por vezes confundem. Difícil é, pois, distinguir a matéria dos *Cancioneiros* medievais da tradição popular e, até, duma tradição que diríamos ambígua, por denunciar em si mesma um certo número de contaminações: a poesia palaciana.

Se, nos fragmentos de paralelísticas⁴ e nas Cantigas, Romances e Vilancetes que semeiam a obra de Gil Vicente⁵ se manifesta claramente o que podemos considerar um reflexo «directo» da poesia medieval, podemos, por certo, detectar um reflexo «indirecto» na tradição satírica do «Desconcerto» que, remontando, como já vimos, à poesia trovadoresca, passa pela crítica austera de Sá de Miranda e culmina nas célebres redondilhas de Luís de Camões. *Desconcerto* que se materializa numa imagem absurda: o Mundo ao revés.

⁴ Cf. *Auto da Feira*, *Farsa dos Almocreves*, *Auto da Lusitânia*, etc.

⁵ Cf. *Auto da Barca do Purgatório*, *Breve Sumário da História de Deus*, *Nau dos Amores*, etc.

Relativamente à tradição cortês, proveniente da poesia palaciana e representada principalmente pela poesia do *Cancioneiro Geral*, ela inscreve-se sobretudo no vector petrarquista, e no empreendimento da exploração do *eu* e da aventura psicológica e sentimental.

A complexidade da análise patenteia-se, ambiguamente, nos moldes aparentemente simplificados da cantiga e da esparsa. Parece-nos significativa essa exploração e essa análise em algumas composições nomeadamente de Bernardim Ribeiro e de Sá de Miranda, na sua fase «palaciana», isto é, antes da data-padrão de 1526, mais precisamente enquanto poetas do *Cancioneiro Geral*, na ponte indecisa e subtil entre o «medieval» e o «moderno».

Antre mim mesmo e mim
nam sei que s'levantou,
que tam meu imigo sou.

(BERNARDIM RIBEIRO,
«Vilançete seu» in *Cancioneiro Geral*)

Na medida em que coloca os problemas, concebe as aspirações e formula as dúvidas que a sua própria experiência viera fazer suceder às antigas certezas, o discurso do século XVI erige-se como um discurso aberto e iluminante, que interroga o real recém-inventado, como único interlocutor. Ao acompanhar o percurso mental desses homens, encontramos-nos confrontados com a própria abertura do seu discurso, e poderemos perguntar se, de facto, não estaremos perante uma revolução epistemológica, condicionada pela própria aventura da experiência. O Canto V de *Os Lusíadas* é, desse problema, um precioso testemunho. Como são também do mesmo poema, os passos do Canto VI e IX que apontam para um percurso plenamente percorrido: da *Humanitas* ao Humanismo, o qual, através da assunção plena do conceito recém-aprendido da relativização das coisas, conduz a um antropocentrismo de certo modo triunfalista, que, talvez paradoxalmente, se exprime através de concepções clássicas como a da apoteose dos heróis e da imortalidade astral.

Vistes, e ainda vemos cada dia,
Soberbas e insolências tais, que temo
Que do Mar e do Céu, em poucos anos
Venham Deuses a ser e nós, humanos.

(*Lus.*, VI, 29)

E ainda:

Que as imortalidades que fingia
A antiguidade
... ..
Não eram senão prêmios que reparte,
Por feitos imortais e soberanos,
O mundo c'os barões que esforço e arte
Divinos os fizeram, sendo humanos.

... ..

(Lus., IX, 90-91)

O relato da apoteose heróica parece ser uma das leituras globais possíveis de *Os Lusíadas*: as duas últimas estrofes do Canto I constituem o início dum percurso ou dum processo metamórfico, que vai incidir sobre a imagem degradada do *fraco humano*, o *bicho da terra*, ser primordial, amorfo e ignorante que vai assumir a divinização projectada desde o início. Com efeito, as estâncias 142 e 143 do Canto X apresentam-nos a metamorfose já realizada: no mítico espaço da Ilha dos Amores, mercê de *altos manjares excelentes, iguarias suaves e divinas, vinhos odoríferos que acima estão da ambrosia que Jove tanto estima*, mercê, ainda, das núpcias hierogâmicas, o «bicho terreno» alcança, finalmente, o estatuto divino e tem acesso ao *nobre mantimento*, alimento dos deuses soberanos e senhores. Trata-se, pois, duma síntese do Humanismo antropocêntrico que define o triunfo da consciência do Homem, no limiar da era moderna.

Atentos perante o real recentemente encontrado, empreendendo uma nova leitura da existência, instaura-se uma nova supremacia — a supremacia do Real — que, se vem, por um lado, abalar as estruturas da autoridade, por outro lado (talvez em coerência) estabelecerá a tirania do verosímil. É nesse sentido, segundo cremos, a insistência em contrapor o real (moderno) ao fabuloso, o verdadeiro ao falso (antigo).

Ouvi: que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engrandecer-se desejosas:
As verdadeiras vossas são tamanhas,
Que excedem as sonhadas, fabulosas ...

... ..

(Lus., I, 11)

E ainda:

«Cantarei (disse) sem que me reprendam
De contar cousa fabulosa ou nova».

(*Lus.*, VI, 42)

Esse confronto com o Real exprime-se por sondagens cada vez mais penetrantes do *eu* individual levando a uma exaltação ou, pelo contrário, a uma reflexão autodestrutiva que se desenvolve segundo um jogo contraditório: caminho para o maneirismo? Nesse sentido, a lírica camoniana oferece, evidentemente, um vasto campo de exercício e de exploração, já que o *eu* colectivo, a afirmação ou exaltação nacional pôde encontrar expressão através da voz épica do poeta, dando realização aos incitamentos proferidos desde Garcia de Resende («Prólogo» do *Cancioneiro Geral*) até António Ferreira («Carta a António de Castilho») e «Ode I», (in *Poemas Lusitanos*).

Literatura de Viagens

A par dessa exploração do *eu*, como viagem estática, o encontro com o Outro, inscrevendo-se nas viagens de exploração planetária, encontra na Literatura de Viagens o seu registo. Surge uma visão cultural desse Outro, através de anotações relativas à alimentação (podem não comer pão, não beber vinho, factores considerados como índices culturais), ao vestuário, (andam nus, escassamente cobrem «suas vergonhas» ou, pelo contrário, vestem-se de panos coloridos ou sumptuosos adornos exóticos). A imagem física, como homens de cor parda ou negra, cabelos corridos ou cerrados, feições miúdas ou «desconformes», apresenta-se como ponto de partida para o que chamaríamos a identificação duma «diferença», que vai procurar caminhos de legitimação. Tal legitimação passa pela exaltação europeia ou cristã cujos padrões, uma vez impostos, tornarão legítima essa diferença, transformando as raças dos homens num *genus angelicum* e o Novo Mundo num lugar utópico. Tende-se, pois, não só para uma exortação pragmática ao povoamento, mas presta-se uma primeira homenagem europeia, através de uma visão euforizante, a países de «boas águas» e «ares limpos», cenário do grande mito que

alimentará o pensamento utópico do século xvii e que encontrará, como arauto, entre outros, o jesuíta António Vieira. É esta a situação de que as obras de Pêro de Magalhães de Gândavo (*Tratado da Província do Brasil*, 1669 e *História da Província de Santa Cruz*, 1576), bem como a *Carta* de Pêro Vaz de Caminha, são o registo. O homem europeu, situado agora no «meio» do hemisfério, situa-se também entre os extremos civilizacionais, ou segundo a expressão de Fidelino de Figueiredo, «entre os dois hemisférios morais da terra», o Oriente e o Ocidente: serão o elo entre o que aparece aos olhos dos contemporâneos como o Novo Mundo americano e africano e o Velho Mundo asiático. Privilegiemos, para a fundamentação destes pontos, textos das *Décadas* de João de Barros e da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto. Dentro da multiplicidade de leituras que permite, a obra de Fernão Mendes Pinto é, não só um lugar de Encontro do Europeu com o Universo Asiático, mas também o lugar da Demanda de um Imaginário e da verificação de uma expectativa. Não de um Imaginário cristalizado a partir, por exemplo da obra do inglês John de Mandeville, redigida por volta de 1360 ou do *Itinerarium* do franciscano Wilhelm von Rubruk, enviado por S. Luís de França a Karakorum, capital da Mongólia, ou ainda dos relatos de Pian del Carpino e de uma pequena hoste de monges itinerantes que, durante a Idade Média, atingiram o Extremo Oriente e regressaram. Relatos cristalizados que culminaram, certamente, com a obra de Marco Polo que alimentou a esperança e o desejo da Europa medieval. É, pelo contrário, a apresentação ou representação de um Imaginário que tem, como referente, a própria face perturbadora do Real, que constitui a matéria, o suporte e o motivo da *Peregrinação*.

Empenhado na busca do Cataio, o Grande Cataio, como se designava a China, Fernão Mendes Pinto depara com uma civilização em que os europeus, além de minoria, são os pobres e os bárbaros: o seu fim, a aprendizagem, leva-o até ao Tibete. E nessas andanças, não deixa de encontrar comoventes testemunhos vivos de outras andanças de outros Portugueses na China. É, por exemplo, o seu encontro com Inês de Leiria, meio-chinesa, meio-portuguesa (ou antes, mais chinesa que portuguesa), filha do primeiro embaixador, Tomé Pires, que por lá ficou em descendência e deixou a primeira monumental descrição europeia da China: a *Suma Oriental*.

Como obra literária, cuja temática é a Viagem surge, em primeira instância, desde logo, como representação de uma transformação qualitativa, accionada pelo Homem, agente, motor e objecto de transformação. E, dentro deste esquema, tomado como uma exemplaridade

narrativa, podemos concluir que ela constitui a transformação do homem rural no homem urbano e que, em última análise, a viagem se faz em busca da Cidade; o seu fim é o encontro e a definição de Cidade, não da Cidade utópica mas da Cidade real, ainda que correspondendo ao «Mito de Megalópolis», de que fala Lewis Mumford (*A Cidade na História*. Un. Brasília).

A impressão que se colhe da leitura do complexo, intrincado e infundável itinerário de Fernão Mendes Pinto é que da tipologia urbanística que decorre do relato das suas andanças, só a Cidade merece, da parte do sujeito, a honra da descrição, da parte do observador, a do olhar, da parte do viajante a da vilegiatura. Matos, sertões, castelos, fortalezas, lugares e aldeias são para ele marcos miliários e de passagem, para atingir o lugar privilegiado que será a Cidade, mais ainda, Megalópolis, configurada ou, se quisermos, materializada na Cidade de Pequim (cap. 89).

Antecipando, de certo modo, a conclusão, quase poderíamos dizer que a Cidade oriental, a cidade exótica, é, na *Peregrinação*, ao mesmo tempo metonímia e ícone e corresponde a uma imagem, ou melhor, a um imaginário que através da experiência verificadora transforma a expectativa em referência.

Baseado, decerto, em mecanismos de analogia, o Europeu, pela voz e pelo olhar de Fernão Mendes Pinto, concebe, vê e descreve a cidade segundo um modelo que é um paradigma hipertrofiado, imagem do desejo, cuja, morfologia ele próprio estabelece, ao referir-se a Pequim: «esta cidade de Pequim, metrópole com razão e com verdade de todas as do mundo, na grandeza, na polícia, na abastança, na riqueza e em tudo o mais quanto se pode dizer e cuidar».

Contudo, e isso parece ser importante, na Cidade há Homens e é esse *encontro* com os Homens que a abertura geográfica ibérica vai, espectacularmente, pôr em foco.

Ao longo da vasta e diversificada Literatura de Viagens é definida a oposição entre o encontro, como situação aleatória, e a comunicação como acto intencional, voluntário, carregado de valor funcional e significativo. Significação e intencionalidade que vão desde o simples «*interesse da mercancia*», até esse dado igualmente objectivo e certamente mais estimulante que é o *interesse de ver*. É por isso que o sujeito narrador insiste nas «verdades que eu vi por meus olhos»: verdades que, aliás, a seguir tentará compreender, gestos que, por estratégia de sobrevivência ou de poder, tentará imitar, numa postura de aculturação que, começando por ser pragmática e defensiva, se tornará, em muitos casos, ontológica.

Entre a Antropologia e a Política

Como exemplo de repositório magnífico das várias possibilidades do encontro e da comunicação transcivilizacionais, e porque os limites de espaço nos impõem, neste lugar, a necessidade de seleccionar, tomamos a extensa obra de João de Barros, *Décadas da Ásia* em que são recortados, à medida do progresso das navegações, os contornos culturais e antropológicos de toda a costa africana, como rota única para o Oriente asiático. Nessa obra vasta encontra-se, de facto, o material que, analisado e classificado, nos pode levar a distinguir os elementos estruturantes de todo o encontro-comunicação.

Definem-se, pois, os passos paradigmáticos numa situação-tipo, de que é exemplo a situação descrita por João de Barros, a propósito do encontro-contacto-comunicação de Diogo d'Azambuja com Carmança, régulo da Guiné (*Déc.* I, III, I, p. 157): «Diogo d'Azambuja ... pôs em ordem toda a sua gente. Assentado em ãa alta cadeira; vestido em um pelote de brocado, com um colar d'ouro e pedraria e os outros Capitães todos vestidos de festa; e assi ordenada a outra gente, que faziam ãa comprida e larga rua». Esta é a apresentação de Si Mesmo, o mostrar-se e o ser visto, que encontra simetria no comportamento de Carmança que, diz o texto, «como *também* queria mostrar seu estado, veio com muita gente». E aqui encontramos o registo de uma forma *diferente* de vestuário, não ausência de vestuário mas vestuário diferente: «Os trajos de suas pessoas, (diz o cronista, com notável sensibilidade antropológica), eram os naturais de sua própria carne, untados e mui luzidos... cousa que eles costumam por louçainha». E prosseguindo, pormenorizadamente, a descrição, acrescenta: «trazia dous pages trás si; ã lhe trazia um assento redondo de pau para se assentar e outro o escudo da peleja», isto é, a insígnia. A saudação ritualizada é também objecto da surpreendente descrição de Barros, constituindo-se como que um «dicionário» gestual e postural que leva à descodificação, ou tradução «avant-la-lettre» de mensagens, na «linguagem» que «a natureza fez comum a todos los homens».

Torna-se, pois, evidente que a aventura geográfica do século XVI encontra um duplo registo — contraditório — na euforia e na disforia. Assim, a conquista dos espaços produz, por um lado, a apologia (de certo modo ingénua) de Garcia de Resende no «Prólogo» do *Cancioneiro Geral* e as compassadas reflexões de Pedro Nunes, por

exemplo: «Os Portugueses ousaram cometer o grande Oceano (...) Descobriram novas ilhas, novos mares, novos povos, e, o que mais é, novo céu e novas estrelas» (*Tratado da Sphera*). Visão eufórica, sem dúvida, a que, todavia, não faltou o seu contraponto disfórico, de que serão, de entre os mais significativos testemunhos as Cartas de Sá de Miranda e de António Ferreira, «Carta a António Pereira, Senhor de Basto», «Carta a Manuel de Sampaio» e «Carta a D. João de Lencastre». Aí se denuncia a ameaça da canela e da busca da fazenda, como factores da ruína de que Sá de Miranda se torna profeta.

Desses registos, como resultantes duma auto-análise (até mesmo duma autocritica) os textos são um testemunho imediato. Daí deriva a incidência sobre os mitos de Ícaro e de Lúcifer, émulos de Prometeu, os quais se despenham por ambição desmedida ou, assaltantes dos deuses, réus da maior infracção, incorrem na mais trágica punição. Sá de Miranda e Camões são, de novo, os testemunhos mais significativos, a par dos relatos (alguns verdadeiras reportagens) de naufrágios que constituem a *História Trágico-Marítima* — reverso do eufórico sentimento da vitória do homem sobre a natureza.

Podemos dizer que o advento do moderno postula a relativização das coisas e, com ela, a subjectivização da visão do Mundo. Atentos os homens e atento Luís de Camões, perante o real recentemente encontrado, empreendendo uma nova leitura da existência, eis que se instaura um novo primado, o primado do Real.

Visão e Vivência

Visão e vivência, efeitos de *ver* e de *viver*, criam contrapontos do princípio da imitação, como conceito clássico. Assim acontece nas *Rimas* (obra lírica) de Luís de Camões.

Com efeito, da imitação dos modelos clássicos colhe o poeta um retrato feminino se não convencional, pelo menos cristalizado. Imagem abstractizante, retrato «robotizado» duma beleza imaginária, interiorizada sim, mas, precisamente por isso, tendo em si própria o seu referente. Imagem literária, portanto, com raízes fundamentadas num sistema de conceitos metafísicos de que o discurso literário se apropria e em que cristaliza. Ora, no universo plural, contraditório e imperfeito do Real, onde encontrar essa «*leda serenidade deleitosa que representa*

em *Terra um Paraíso*», essa brancura de alva «*assucena*», o «*ouro*», a «*neve*», a «*cor de rosa*», «*perlas*» e «*alabastro*», enfim, a *Primavera* abundante em rosas, cravos e cécens, transladada num belo rosto imaginado e imaginário? A apresentação da clássica Vénus, no entanto, vai sofrer, por imperativo do real, uma metamorfose e até uma sublimação.

Vai realizar-se segundo duas hipóstases: à «rosa em suaves molhos», aos «louros cabelos» e à «neve» vai contrapor-se o «rostro singular», «olhos... pretos», «pretos os cabelos» e, em suma, a «pretidão de Amor», que constituem o excepcional retrato das *Endechas a Bárbara Escrava*. Nessas redondilhas, com efeito, parece encontrarmos a deliberação de uma réplica e de uma nova proposta estética, que utiliza, como meios operatórios, o método analógico e o método contrastivo:

Eu nunca vi rosas
Em suaves molhos
Que para meus olhos
Fosse mais formosa

A contraposição é clara, com efeito. Mas, além da proposta estética, um novo conceito emerge: o conceito de subjectividade, que, sendo uma recusa de absolutização, postula a relativização. A beleza deixa de ser um dado objectivo para ser um valor subjectivo. O poeta não diz que é mais formosa, mas que é mais formosa *para seus olhos*. Esse conceito, de resto, desdobra-se ao longo dos versos seguintes:

«Nem no campo das flores
Nem no Céu estrelas,
Me parecem belas
Como os meus amores»

Não *são* belas mas *parecem-lhe* belas. Uma nova dialéctica também: a dialéctica entre o *ser* e o *parecer*, o essencial e o accidental, isto é, aquilo que provém da própria e irrefutável evidência sensível.¹

De modo paralelo, a Natureza, espaço e paisagem, se, por um lado é assumida como cenário convencional (*locus amoenus*), vai submeter-se, ela também, à soberania do Real e desdobra-se nas múltiplas imagens que, uma vez mais, a vivência quinhentista transporta para os lugares literários. Em simetria com a dissidência da imagem da Vénus clássica, substituída ainda que coexistente com a nova Vénus, também o espaço-paisagem coexiste e converge como «lugar ameno» e como lugar real. À verdura florida, habitável pelas Ninfas, Graças e Deusas, vais responder

a secura ardente do deserto inóspito, mas bem real, habitável ou inabitável por um homem conduzido pelo destino instável que pode caber a qualquer homem:

«Junto de um seco, duro, estéril monte
Inútil e despido, calvo e informe,
Da natureza em tudo aborrecido,
Onde nem ave voa ou fera dorme,
Nem corre claro rio ou ferve fonte,
Nem verde ramo faz doce ruído

Me trouxe um tempo e teve
Minha fera ventura (...).

O século xvi foi, pois, o grande século português, vivendo a experiência de uma Europa que se transcende a si mesma e vai implantar raízes em todos os continentes.

Vivendo essa experiência, cria novos padrões, no plano estético, moral e social. A criação literária não é um mero exercício de uma retórica mais ou menos conseguida. Testemunho directo da explosão do Real, o homem português do século xvi emblematiza os lugares e os gestos que vão constituir a memória colectiva da Europa. Deles extrai o espírito e a mensagem, construindo, laboriosamente, como herança, um imaginário colectivo.

7.

BARROCO E MANEIRISMO. A TENTAÇÃO DA VERTICALIDADE

Não cabe neste lugar empreender a discussão teórica em torno dos conceitos de *Maneirismo* e de *Barroco* que, interpenetrando-se, em conciliação ou, em antagonismo, definem não talvez uma época mas um posicionamento perante as formas diversificadas da realidade. Longe de coincidir, como, por vezes, em alguns manuais se sugere, com os limites seculares, é possível ver o *Maneirismo* invadindo já a obra de poetas da segunda metade do século XVI, ou do seu último quarto. Coexiste, embora a eles de algum modo se oponha, com o Renascimento e o Classicismo: é por isso que alguma crítica actual pode relacionar a obra épica de Camões com uma dominância renascentista e a sua obra lírica com uma dominância maneirista. As relações entre Renascentismo e Maneirismo (M. Vitor M. Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, 1971) constituem, pois, um paradoxo: coexistência e oposição, já que Maneirismo é, de algum modo, como lhe chamou, aquele crítico, Anti-Renascentismo ou Contra-Renascentismo. Com efeito, se horizontalidade, proporção, serenidade caracterizam a arte renascentista, a tentação da verticalidade, da profundidade, da perscrutação do insondável caracterizam, cada um a seu modo, Maneirismo e Barroco: respostas diferentes para as mesmas angústias e as mesmas crises.

É por isso que, em simultâneo ou, na sequência próxima do fenómeno maneirista, surge o problemático gesto do Barroco.

E aí, mais uma vez reencontramos indefinidas fronteiras através das quais se pode postular um debate que só já no nosso século recuperará e dignificará um registo estético-literário que fora muitas vezes e durante largo tempo confundido e identificado com uma mera perversão estética, o reino ostentatório do mau gosto, da monstruosidade de um clássico corrompido e decomposto. A crítica moderna, porém, sobretudo a partir da obra analítica e reflexiva de Eugénio d'Ors, desde as primeiras

décadas desde século (*O Barroco*, Vega, Lisboa, 1990), coloca a questão em termos bem diferentes, aliás recuperados e assumidos pela crítica: o Barroco não é a derivação decadente do estilo clássico, mas uma réplica revoltosa e contestatária que ciclicamente reaparece. Opõe-se a ele, ainda que de modo diferente do Maneirismo. Se este, segundo Vítor Aguiar e Silva, é uma interiorização da angústia, a consciência de um mal-estar existencial de raiz metafísica e ontológica, o Barroco, por seu lado, é o registo compensatório dessa angústia, a resposta exuberante, a vocação cósmica e naturalista, expressa através de modelos estéticos às vezes cruelmente ligados ao concreto e ao imediato.

A problemática religiosa, a consciência católica, exacerbada pelos valores tridentinos, costuma ser associada à emergência do Barroco, quer na sua fase triunfalista, reflectindo e antecipando o gozo da Igreja triunfante, quer na sua fase conturbada, sob a violenta opressão censória dependente do Santo Ofício.

Contudo, e se tivermos em conta o facto de que a própria designação do Barroco evoca, pela sua etimologia, uma origem portuguesa, terá de ser significativo que esse modelo estético e literário assuma, no conjunto do fenómeno europeu, dimensão e recorte próprios. O Barroco contém em si mesmo capacidade de resposta a uma sensibilidade colectiva exacerbada do ponto de vista social e político pela perda da independência após a morte sem descendência de Dom Sebastião em Alcácer-Quibir (1578). A união das coroas castelhana e portuguesa, sob Filipe II, o Demónio do Meio-Dia, gera uma nostalgia, sobretudo popular, pela «perda liberdade», nostalgia que encontra expressão e compensação quer na «fúria» barroca, quer numa literatura, às vezes críptica, que se insere no que Hernâni Cidade chamou «literatura autonomista».

A produção literária portuguesa reflecte uma situação de subalternização cultural que a leva, quer pelos caminhos de um ressentimento recalcitrante, quer pela via da aceitação que se manifesta até na prática de um bilinguismo literário que, aliás, já no século XVI, favorecido pela política das alianças matrimoniais com Castela se vinha manifestando. É assim que numerosos poetas e escritores utilizam as duas línguas (o português e o castelhano) e alguns deles até preferem a língua estrangeira, como mais aparelhada para a circulação e difusão da obra.

A língua portuguesa, porém, e com ela a parte da literatura portuguesa que podemos fazer coincidir com a utilização do português, como língua de expressão literária, resistente durante os sessenta anos de monarquia dual (1580-1640), emergirá reforçada pela pena de alguns dos maiores vultos literários portugueses, entre os quais, como veremos, o Padre António Vieira.

Rodrigues Lobo

A produção literária de Francisco Rodrigues Lobo (1528-1620) insere-se numa variedade genológica que é, de certo modo, característica dos escritores desta época, desde a poesia lírica (ao modo tradicional, herança do *Cancioneiro Geral* e ao modo italianizante e clássico) até à poesia épica (o *Condestabre*, evocando a figura de Nuno Álvares Pereira, como figura carismática na conquista e preservação da autonomia e independência portuguesas), passando pelo romance pastoril e pelo diálogo didático. Foi um homem sem aventuras nem grandes desaires, jamais encarcerado (ainda que provavelmente suspeito de cristão-novo) ou exilado, nunca tendo sequer visitado a Índia, como alguns dos seus pares e, acima de todos, o seu mais evidente modelo, Luís de Camões. Modelo que se tornou, talvez, a causa de um obscurecimento da crítica e da estimação posteriores: colocada lado a lado com a obra do grande lírico que o precedeu de algumas décadas, a obra poética de Rodrigues Lobo afigura-se, a olhos pouco atentos, proporcionalmente bem modesta.

Os paralelismos que pudessem estabelecer-se jogariam como factores de desfavorável contrastividade. E, contudo, os paradigmas formais que lhe servem de suporte escapam de facto, por vezes, a esse incómodo paralelismo.

A obra de Francisco Rodrigues Lobo, poeta algo misterioso e certamente muito ambíguo, compreende três zonas formais e conceptuais, entre as quais, contudo, existem interferências que acentuam a ambiguidade que deixa então de ser aleatória e se torna intencional. Deixa de ser casualidade ou simples artifício, para ser a procura determinada e voluntária de uma forma de disfarce literário, ou, se formos tão longe quanto a própria obra permite, uma forma de máscara da verdade: máscara e disfarce, uma vez mais emblemas do Barroco.

A primeira zona que distinguiremos será a de um lirismo que, partindo por um lado de modelos palacianos e cortesões procura uma raiz popular e familiarizante e que, por outro lado, partindo de modelos clássicos se vai infixar num filão tradicional e medievalizante, como aliás haviam feito os poetas do século anterior.

É o caso, por exemplo, das *Éclogas* (*Bucólicas*) em que algumas são tributárias duma tradição poética divergente mas que se torna simultânea dos modelos arcádicos e virgilianos. Às pastoras aristocráticas e convencionais do bucolismo renascentista sucedem agora pastoras e pastores bem rurais (ou aparentemente rurais) cujos nomes como

Andresa, Madanela, Gil, Gonçalo, constituem marcas de um realismo pastoral que não é senão reforço da ambiguidade.

O próprio autor, de resto, o afirma no «Discurso do Leitor» que antecede as suas *Éclogas*. Aí encontramos uma verdadeira teoria duma «dialéctica do segredo»:

«Escondeu a Natureza, no fundo do mar, em ásperas conchas, as perlas finas, a que deu tanto preço a cobiça dos homens; sepultou, nas entra-nhas da terra (...) o ouro que havia de penhorar tanto a nossa vontade; murou o mar de serras, semeou-o de perigos que nos pusessem medo ao desejo (...); cobriu de burel aos pastores, disfarçou seu contentamento com um trabalho vil e desprezado...»

E resume, finalmente, o seu intento:

«mostrar debaixo do seu burel e com suas palavras, a condição dos vícios e o sossego das virtudes».

A segunda zona que se enquadra no universo poético-literário de Francisco Rodrigues Lobo é constituída pela obra em prosa que traz o título de *Corte na Aldeia*, título que reflecte, certamente, a ambiguidade ou dissemelhança do seu conteúdo: *Corte Aldeia*, esquemas de divergência, englobados num sintagma que é o registo de um esquema de convergência. Registo, também, um vez mais, do disfarce e da máscara, implicitamente explicados, por vezes, por factores contextuais de uma fenomenologia histórica: a obra seria a resposta de um português que, no país dominado por um governo estrangeiro, procura formas crípticas para exprimir descontentamentos e anseios. É assim que um editor da obra, Afonso Lopes Vieira, vê na *Corte na Aldeia* não mais do que apelo (ainda que «indirecto ou velado») a sentimentos produzidos por uma disforia conjuntural:

«Possui este livro uma funda intenção nacionalista, a qual, nem por ser indirecta ou velada, deixará de o fazer incluir com justiça na bibliografia da Restauração. É que ele nasceu da nostalgia da Independência e nela se rebuçou»¹.

No mesmo sentido, reflecte António José Saraiva:

«Um dos aspectos importantes da *Corte na Aldeia* consiste em dar uma expressão da resistência contra a absorção castelhana»².

¹ Afonso Lopes Vieira, *Francisco Rodrigues Lobo, Corte na Aldeia e Noites de Inverno*, Col. Clássicos Sá da Costa, Lisboa, s.d., p. XIII-XIV.

² António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto 1979, p. 422.

Conjuntura histórica, sem dúvida que, no entanto, talvez não esgote a significância secretista da *Corte na Aldeia*.

Trata-se de um diálogo didáctico, versando os variados assuntos que interessam ao perfeito gentil-homem e reveste uma tríplice feição: *política; cultural e literária; social e moral*.

A fuga de muitos fidalgos da corte de Lisboa, em virtude da situação política, ocasionava a reunião, na província, de grupos de nobres que, nesse exílio voluntário, não queriam abandonar as suas preocupações culturais. Assim se formou em Sintra uma tertúlia de cinco personagens de diferentes formações e opiniões — para que o diálogo resultasse mais vivo e demonstrativo — constituindo a *Corte na Aldeia*: «um letrado», «um fidalgo mancebo», «um estudante», «um velho não muito rico» e, finalmente, o «senhor da casa, Leonardo».

Abordam e discutem assuntos de cortesia e convivência — em que é evidente o palacianismo do trato social seiscentista —, literatura, poesia, língua, filosofia, moral, relações sociais, etiqueta, boas maneiras, como escrever cartas, incluindo até como que um guia de conversação, quanto à escolha dos temas a versar em boa sociedade. Os cinco amigos, que se reúnem em casa de Leonardo para espirituosamente passarem os longos serões de Inverno, representam várias classes e atitudes diversas perante os problemas focados, pelo que o diálogo resulta vivo e animado, embora sempre dentro dos limites de uma familiar e aristocrática convivialidade e cortesia.

Quanto às novelas pastoris de Rodrigues Lobo, escritas em prosa, apresentam e esse é, porventura, ao nível da expressão, um dos seus toques de originalidade, a interferência de extensos excursos em verso. Cantigas ou monólogos dos personagens que, aparentemente retardam a acção, mas que, no fundo, são textos cifrados em que a significação global se condensa e se cristaliza.

Mas, o que parece mais importante e que diz respeito à estrutura profunda da obra é a sua organização triádica. Não se trata de *uma* novela mas de *três*. Mas também não se trata de *três* novelas mas de uma só: a sedução da *tríade* como representação do *uno* perfeito. Tríptico desdobrável, painel tripartido ou, também, dramatização em três actos.

A primeira novela ou primeiro quadro do painel intitula-se *Primavera*, a segunda *Pastor Peregrino*, a terceira *Desenganado*.

A articulação lógica dos três painéis do tríptico parece clara: a primeira, *Primavera*, ou Revelação. A segunda, a Peregrinação ou percurso para o conhecimento. Quanto à terceira, *Desenganado*, o título exige, sem dúvida, uma reflexão semântica.

Desenganado é, em linguagem corrente — e actual —, o Desencantado, aquele que perdeu as ilusões, o Desiludido. Contudo, uma vez mais, o jogo do segredo, da ambiguidade, desta vez polissémica, intervém. É que *Desenganado*, isto é, aquele que já não vive *enganado* é, em suma, aquele que se libertou do engano e da mentira e entrou, finalmente, na posse da Verdade. Eis, portanto, segundo cremos, a descobrição global do tríptico. *Primavera* — o primeiro painel — ou a assunção da mentira universal, representada na beleza enganadora das flores e da sua efémera transitoriedade. A Peregrinação — o segundo painel — ou exploração do Universo, esse transcendente «correr mundo» que faz parte dos arquétipos da aventura humana. Percurso difícil de iniciação que leva, finalmente, à posse definitiva e triunfante da Verdade, no *Desengano*.

Fénix Renascida e Postilhão de Apolo

Dois grandes *Cancioneiros* dão corpo à poesia seiscentista agrupando poetas às vezes dificilmente agrupáveis. Trata-se da *Fénix Renascida* (1716-1728) e do *Postilhão de Apolo* (1761) onde figuram os mais representativos poetas do Barroco.

Se, em algumas das composições se pode encontrar o que equivocamente já foi possível designar como uma «viciosa retórica», no empolamento e na afectação do estilo, a realidade é que o verdadeiro fundo de muitas outras enquadra uma nova angústia e uma nova maneira de estar no mundo, a busca desesperada de uma saída de que o labirinto e a espiral são imagens recorrentes. Ou, pelo contrário, a labareda contorcida ou os espelhos paralelos, reflectindo a infinitude. O corpo humano, perdendo proporção, ganha intensidade; a natureza redimensiona-se, o tempo e o espaço tornam-se categorias vivenciais. Em simultâneo, o registo paródico constitui a outra vertente de estruturas de ressentimento, repulsa e revolta. Como sublinha Maria Lucília Pires (*Poetas do Período Barroco*, ed. Comunicação, Lisboa, 1985, p. 39-40), «o poeta barroco ri de tudo: de si próprio e dos outros, de defeitos físicos e morais, de costumes, da sociedade, de carências materiais; ri de poetas e da própria poesia, de tópicos e textos literários». O discurso recalci-

trante encontra-se com a paródia, a ironia aguda ou, até com a sátira, ora violenta, ora grosseira.

Os poetas desta época recorrem e reinventam ou seleccionam e reinterpretem como matéria diferida o capital temático de que o Renascimento se apropriara.

Assim, a angústia do *tempo*, que vivera e frutificara no lirismo desde os prenúncios do Renascimento, recuperação da reflexão antiga, assume com o Barroco uma dimensão mais ampla e mais profunda: ressurge a reflexão sobre o fluir cíclico da Natureza, o «eterno retorno» das coisas naturais, cuja manifestação mais evidente ou mais visível reside no ciclo solar das estações ou no ciclo lunar, já pressentida pelos poetas do *Cancioneiro Geral* e retomada a partir de Sá de Miranda, de Luís de Camões e de Diogo Bernardes, no século anterior: agora, porém, com mais ressentimento e mais angústia. O tempo, recuperável para as *coisas*, torna-se o grande delapidador da vida dos homens. É esse sentido das «mudanças», da «fragilidade», da «ilusão» e do «engano» e a «variedade» ou «inconstância» como temas recorrentes que invadem a poesia de Frei Jerónimo Baía, António Barbosa Bacelar, Soror Violante do Céu, Francisco de Vasconcelos, Baltasar Estação e tantos outros. Estruturas binárias («este nasce, outro morre»), vinculadas a um forte concretismo, marca do barroco («ribeiro», «rouxinol», «leão»), terminam na negativização absoluta: NADA. É o caso do soneto de António Barbosa Bacelar, por exemplo, que pode considerar-se paradigma duma temática na qual convergem as grandes preocupações do homem seiscentista: A Morte e a Vida. Diz ele:

«Este nasce, outro morre, acolá soa / Um ribeiro que corre, aqui suave / Um rouxinol se queixa brando e grave, / Um leão com rugido o monte atroa. / Aqui corre uma fera, acolá voa / C'o grãozinho na boca ao ninho uma ave; / Um derruba o edifício, outro ergue a trave, / Um caça, outro pesca outro enfuroa»...

Para terminar: «Oh mundo, oh sombra, oh zombaria, oh nada!».

Mas, destacando-se, de certo modo, do ingénuo saudosismo autonomista de Rodrigues Lobo, duas personalidades se recortam contrastivamente no panorama literário do século xvii: O subtil azedume e a lucidez — ao mesmo tempo crítica e conformista — de Dom Francisco Manuel de Melo e o arrojo arrebatado do Jesuíta Padre António Vieira, envolvido no pragmatismo da luta política e social, tanto como no visionarismo que caudalosamente desemboca na «utopia» da *História do Futuro*.

*Dom Francisco Manuel de Melo:
na Corte e na Cela*

O primeiro, D. Francisco Manuel de Melo, era natural de Lisboa (1608-1666). Fez os seus estudos primeiro, no Colégio jesuítico de Santo Antão, e ingressou em seguida na carreira militar, participando na Guerra da Catalunha. Motivos políticos ou galantes mal esclarecidos fizeram com que conhecesse largas estadias na prisão, onde escreveu numerosas das suas obras. Durante a vigência da monarquia dual, era suspeito de simpatizante com a causa portuguesa; após a Restauração, foi suspeito de castelhanizante. Esteve também exilado no Brasil e conheceu, como prófugo ou diplomata, as principais cortes da Europa. Nesse plano, e curiosamente, a sua biografia mostra similaridades com a de Vieira. A sua actividade literária é diversificada, testemunhando uma versatilidade que o leva do lirismo ao teatro (*Auto do Fidalgo Aprendiz*), à historiografia e à epistolografia, passando pelo género didáctico (diálogo) e, até, como longínquo precursor do entusiasmo romântico pelas criações populares, etnográfico.

A *Carta de Guia de Casados* participa do género epistolar por ter realmente a forma de uma *carta*, mas pela sua extensão, assemelha-se mais a um *tratado* sobre a norma conjugal, pelo que se inclui no género didáctico. É dirigida a um seu amigo que casara havia pouco e ocupa-se dos problemas relativos à conduta familiar, à educação, e atribuições da mulher — as quais, para ele, se circunscrevem dentro de limites estritamente domésticos. É um dos seus mais saborosos escritos, assumindo um tom ora grave, ora brejeiro, ora demonstrativo, ora axiomático, testemunho de um tempo em que a instabilidade e a aproximação de novos modelos e valores cria um espaço para a ironia e a sátira como formas atenuadas de crítica. É essa crítica que constitui o fundo dos *Apólogos Dialogais*, diálogos imaginários entre objectos que representam classes ou tipos de sociedade: *Relógios Falantes*, *Escritório do Aparento*, *Visita das Fontes*, *Hospital das Letras*. Relógios (o do Paço e o do Convento), Moedas, Fontes (da cidade de Lisboa) e Autores são, respectivamente, os interlocutores principais.

O autor critica, nestes diálogos, principalmente, a duplicidade, a hipocrisia, a falta de consciência profissional, o valor do tempo, a frivolidade dos costumes e convenções sociais, a fugacidade dos sentimentos, a desonestidade. O *Hospital das Letras* é, porém, um texto doutrinário e de crítica literária.

Estilisticamente, os *Apólogos* constituem, talvez, a parte mais perfeita e interessante da sua obra: a par de uma certa afectação caracterizam-se por uma notável espontaneidade, graça e uma palaciana ironia, pitorescamente matizada, por vezes, de expressões familiares e populares. Apresentam um tom conceituoso, formado por frases breves à maneira de axiomas ou ditados populares, forma de filosofia prática e empírica pela qual o autor manifestamente se interessou, ao compilar a obra etnográfica *Feira de Anexins*.

O pendor autobiografista manifesta-se, sobretudo, na sua obra lírica, em três partes, duas das quais em castelhano. A reflexão filosófica, a meditação moral, a inquietação teológica, partem ou remetem para passos da vida agitada por vicissitudes e percalços de que, aliás as *Cartas Familiares*, às vezes curtos bilhetes, alguns escritos do cárcere a amigos e parentes, são também testemunho, modelos de estilo requintado, da contenção verbal, elegante e fácil.

Um novo modelo historiográfico é proposto por Dom Francisco Manuel de Melo, ao escrever as cinco *Epanáforas da Vária História Portuguesa*, revestindo um carácter monográfico e tendo como objecto a história contemporânea e política, na mesma linha da sua *História de los movimientos y separación de Cataluña*, escrita em castelhano. Uma das cinco *Epanáforas*, porém, a *Epanáfora Amorosa*, pode considerar-se mais um esboço de novela melodramática, ao narrar o descobrimento lendário da Ilha da Madeira pelo casal de amorosos fugitivos de Inglaterra, Roberto Machim e Ana d'Arfert que casualmente aportaram à Ilha paradisíaca.

Padre António Vieira: Combate e Utopia

A segunda grande figura emergente neste século, em Portugal, o Padre António Vieira, insere-se na lógica de um incansável e combativo dinamismo.

Nasceu em Lisboa e foi levado para o Brasil aos seis anos de idade, onde fez a sua primeira educação. Voltando ao Reino com pouco mais de trinta anos, já ordenado, trazia fama de orador, a qual não cessou de aumentar. Começou, pois, também a pregar em Portugal, fazendo da oratória a sua arma política, sobretudo na legitimação do rei natural

Dom João IV (Bragança) após a violenta ruptura da monarquia dual sob Filipe de Castela. Depois da subida ao trono de Dom Afonso VI, porém, perdeu muito do apoio régio de que gozava e foi perseguido pelo Santo Ofício, chegando a estar encarcerado dois anos. Aos setenta anos regressa ao Brasil, onde morre, avançado em anos.

A sua obra inscreve-se em três tópicos: luta contra a escravatura; consolidação da recém-recuperada independência política; utopia universal, corporizada no sonho do Quinto Império.

Fortemente vinculada ao tempo ou aos tempos, a obra de António Vieira é talvez um dos mais significativos testemunhos dessa transição, certamente dramática, do espírito do Renascimento para o espírito barroco, enredado numa nova angústia e numa nova maneira de estar no mundo.

Paradoxal e contraditória, a sua obra é um espaço de meditação que desde logo se metamorfoseia num discurso visionário e profético sem que, todavia, perca de vista o recorte da realidade histórica e conjuntural. Tem como referentes, respectivamente uma «utopia», ou, melhor, uma «certa utopia», e a missão social que ela assumirá.

Aí nos parece que se encontra o elo de articulação entre a visão profética, utópica e doutrinária da *História do Futuro* e a grande missão social que encontra um discurso próprio em muitos dos seus *Sermões* e *Cartas*, nomeadamente no *Sermão da Quaresma* pregado na cidade de São Luís do Maranhão em 1653 e na *Carta a Dom Afonso VI*: a luta contra a escravatura praticada no Brasil que não é, para ele, mais do que «injusto cativoiro»: «Este é o contrato que o Demónio faz convosco».

Mais ainda, para Vieira a escravatura é também forma de antropofagia e esta a forma generalizada do relacionamento dos homens na sociedade. É o que afirma, sob a forma de cruel alegoria, no *Sermão de Santo António aos Peixes*:

«Olhai, peixes, lá do mar para a terra. Vós virais os olhos para os matos e para o sertão? Para cá, para cá, para a cidade é que haveis de olhar. Vedes vós todo aquele bolir, vedes todo aquele andar, vedes aquele concorrer às praças e cruzar as ruas? Pois tudo aquilo é andarem buscando os homens como hão-de comer e como se hão-de comer».

Assim, corrupta e insaciável, a sociedade só poderá, diz-nos Vieira, encontrar de novo os seus santos e os seus heróis se os arrancar à massa inculta mas perfectível daqueles que na inocência adâmica habitam os matos do Maranhão, cenário dos Reinos utópicos do Novo Mundo. É esse o sentido de um dos seus mais belos lugares discursivos, ao descrever a arte, paciência e graça do Estatuário, capaz de formar o Homem e o Santo a partir da rocha informe.

Aí situa Vieira o lugar da sua utopia, razão imediata e concreta do longo conflito sustentado com o Santo Ofício e despoletado por esse outro escrito, *Esperanças de Portugal, Quinto Império do Mundo*, que julgamos dever ser considerado como um esboço ou anteprojecto da *História do Futuro*, publicada pela primeira vez em 1718. Assim, o cenário da profecia de Daniel parece ser, para o visionário português, o Continente Americano, a partir do interior do Maranhão, onde, durante mais de quinze anos, elaborara e desenvolvera a sua ideia da *História do Futuro*. Para ele, é esse povo, directamente descendente de Adão, o *genus angelicum*, identificado com os Índios, em estado de pureza e não de selvajaria, preservados da corrupção, da paixão política e da ambição do ouro. Serão eles, pois, os depositários de um projecto universal, de sentido escatológico e a garantia de realização do Reino do Espírito, o milenário Quinto Império, o Império de Cristo, «sem termo nem limites, mais do que os do mesmo Mundo e os do Céu que os cobre, com as promessas, os aplausos e as vozes de todas as Escrituras».

Vinculado ao pensamento milenarista de Joaquim de Flora, com raízes no pensamento messiânico hebraico, é fácil ver como Vieira se torna o arauto do Sebastianismo que emerge como uma esperança e um anseio de certo modo imediatista mas que, em breve, se tornará um dos mais produtivos e permanentes tópicos, incessantemente metamorfoseado e invadindo o pensamento político, sociológico e estético, como metáfora, enquadramento ou motivo de que, no século xx, Fernando Pessoa é um dos representantes.

Assim, da angústia vivencial do lirismo, até ao subtil criticismo, a um saudosismo nostálgico e ao arrebatamento da grande utopia do século xvii o pensamento português, enredado em crises e visões, encontrará na disciplina e na razão uma certa e tranquilizadora pacificação.

8.

CONTORNOS DA IDENTIDADE EUROPEIA: ÁRCADES E NEOCLÁSSICOS. CASTIÇOS E ESTRANGEIRADOS

No século XVIII, «Século das Luzes», o «Iluminismo», enquadrado pelo Racionalismo como sistema filosófico, a partir da *Crítica da Razão Pura*, de Kant (1724), define um novo regime de geografia cultural: se, até então a Europa do Sul fora o foco da irradiação cultural europeia, este passa a situar-se tendencialmente a partir da Europa do Norte, associado a novas formas de pensamento.

Portugal (e Espanha) encontram-se numa zona periférica, onde se *sente* a necessidade de acertar o passo pelos padrões de uma Europa em que rapidamente se instalam novos sistemas conceptuais. Os vários tipos de opressão e mal-estar que, haviam constituído o registo do século anterior, nomeadamente a escolástica institucional, a censura quer religiosa quer política, as várias discriminações — designadamente a dos cristãos-novos — haviam gerado um certo sentimento de provincianismo marginal.

O Racionalismo produz, pois, os germes de revolta contra opressões sentidas como entraves ao acesso à verdade, ao progresso e à «maioridade». Sendo o século XVIII fundamentalmente um século de crise espiritual, é, por consequência, uma época em que, nos domínios do literário, floresce de modo extraordinário a crítica, quer sob a forma de *sátira* quer de obras e ensaios didácticos e científicos, cartas, métodos e tratados. Em termos de crítica literária e em relação às formas decadentes de um Barroco que invade a primeira metade do século XVIII, os escritores portugueses apercebem-se da debilidade de conteúdo de muitas dessas manifestações literárias que por vezes roçam o delirante e iniciam a sua luta contra a superabundância ornamental e os excessos formais. As Academias (que nas últimas décadas do século anterior se haviam já anunciado com o aparecimento da Academia dos Generosos e da Academia dos Singulares), numerosas e activas como a dos *Anónimos*, dos *Ocultos*, dos *Aplicados*, dos *Unidos*, dos *Obsequiosos*, etc., consti-

tuem um esforço para instaurarem uma acção que, ultrapassando a esfera do individual, possa tornar-se um modelo de intervenção estético-literária.

Com a Academia Real da História (1720), fundada por decreto do Rei Dom João V, a História vai-se, progressivamente, aproximando dos ramos do conhecimento científico para se afastar dos géneros literários aos quais até agora estivera vinculada. A pesquisa e a crítica documental tomam, pouco a pouco, feição marcadamente científica. Em 1780, no reinado da rainha Dona Maria I, o Duque de Lafões, secundado pelo Abade Correia da Serra, funda a Academia Real das Ciências que sobrevive na Academia das Ciências de Lisboa e que possui uma Biblioteca inestimável que já no século XVIII contava mais de 200 000 volumes, entre os quais 112 incunábulos e raridades bibliográficas de incalculável valor, hoje notavelmente acrescentadas.

A Arcádia e os Arcades

É, porém, em 1756 que é fundada, em Lisboa, a maior Academia Literária, a Arcádia Lusitana. O movimento academista surgira já, como dissemos, nas últimas décadas do século anterior, de forma tímida e de relativamente escassa projecção literária ou cultural. O fenómeno do associativismo como criação de um território simultaneamente amplo e reservado, com a criação de obrigatoriedades, solidariedades e compromissos, vai-se enraizando numa sociedade invadida, podemos dizer, por uma aspiração *burguesa*. É nesse espaço que se propicia a nobilitação pelas letras, a aristocratização da cultura, a criação de um novo jogo de poder, o poder cultural, funcionando por vezes, como contrapoder. A Arcádia Lusitana é fundada por um pequeno número de poetas que são, também, doutrinadores de um novo modo de encarar e praticar a produção literária. Um modo disciplinador, já que um dos princípios que subjazem nas fórmulas estatutárias é, precisamente, a norma da moderação, da disciplina, da contenção verbal. O ideal de perfeição passa pelo despojamento simplificador, pelo regresso ao conceito horaciano de imitação.

São os neoclássicos, em cujos estatutos o lema e emblema se inscreve a pretensão de, obliterando a memória dos renascentistas, buscar nas mesmas fontes em que estes haviam bebido, os modelos,

as formas e a inspiração. O princípio fundamental é tema para um dos mais famosos textos doutrinários de Correia Garção (1724-1772), a *Sátira sobre a Imitação dos Antigos*, tema recorrente e constantemente reinventado nas *Dissertações* da Arcádia e subjacente à própria formulação dos estatutos.

O Neoclassicismo: Teoria e Prática

A *Arcádia Lusitana* ou *Ulissiponense*, fundada em 1756, da qual foram membros fundadores António Dias da Cruz, Esteves Negrão e Correia Garção, foi, pois, a mais notável e importante das Academias literárias e manteve-se durante vinte anos, depois do que foi reorganizada com a designação de *Nova Arcádia*. Visava, como esclarecem os seus estatutos, reformar o gosto deteriorado e reacender o interesse das novas gerações pelas artes literárias; pretendia, pois, «*formar uma escola de bons ditames e de bons exemplos em matéria de eloquência e de poesia, que servisse de modelo aos mancebos estudiosos e difundisse (...) o ardor de restaurar a antiga beleza dessas esquecidas artes*».

As bases em que os Árcades fundavam a sua acção reformadora consistiam, principalmente, na crítica mútua das produções literárias apresentadas nas sessões da Arcádia pelos seus sócios, no regresso à imitação dos clássicos da Antiguidade, como fontes mais puras da perfeição literária, embora adaptando-os ao gosto moderno, na revalorização do uso da Língua Portuguesa (desta vez ameaçada pelo «francesismo») e na apresentação, nas sessões, de *Dissertações* teórico-doutrinárias.

Os membros da Arcádia, os Árcades, que assinavam as suas produções com pseudónimos literários, tinham como emblema uma mão empunhando uma foice e como legenda o lema da mesma Arcádia: *Inutilia truncat*. O seu principal objectivo era, como efeito, restaurar a sobriedade e equilíbrio do classicismo, fugindo aos excessos de um barroco tardio e às vezes delirante; preconizava-se também a libertação da rima que, segundo eles, embaraçava a livre expressão do pensamento. É na obra de um dos fundadores, Pedro António Correia Garção que a prática literária mais coerentemente se enquadra na teoria, sobretudo

na *Sátira sobre a Imitação dos Antigos* (que já mencionámos), dirigida ao Conde de São Lourenço, e na *Epístola a Olino*.

No primeiro destes dois textos de Corydon Erimantheo (pseudónimo arcádico de Correia Garção) colhem-se, como fundamentos teóricos para a prática poética e repúdio da imitação dos «quinhentistas» (que todavia admira) e da deterioração do ideal clássico («as Graças são muchachas»); a necessidade de adaptação modernizadora da imitação dos clássicos da Antiguidade (*«imite-se a pureza dos Antigos / mas (...) com gosto livre, / com polida dicção, com frase nova»*); a crítica ao barroco decadente (*«reina a afectação»*) a ridicularização do convencionalismo da poesia bucólica (*«quatro bagatelas: uma fonte, / um bosque, um rio, um campo, um arvoredado / ...»*); como máxima fundamental, diz, é necessário *«grande génio, longo / e escolhido estudo; ouvir a todos, / seguir a poucos; conversar c'os mortos, / quero dizer, c'os livros todo o dia / e toda a noite; ali se faça branco / o cabelo que foi preto ou louro»*.

No segundo texto a que nos referimos, a *Epístola a Olino*, repudia, uma vez mais, a rima (*«se a rima como escravo te traz preso / (...), quebra as fortes cadeias ...»*), o estilo afectado (*«Não busques pensamentos esquisitos / em denegridas nuvens embrulhadas; / não tragas, não, metáforas violentas ...»*); recomenda o uso da língua portuguesa (*«usa da pura língua portuguesa...»*); e, finalmente, introduz uma das grandes inovações modernas: o aproveitamento poético dos temas quotidianos (*«os mais dos dias passo em minha casa...»*; etc.).

O Quotidiano Poético

Esses temas quotidianos, que pela primeira vez transpõem para a poesia lírica o ambiente da burguesia — uma burguesia média, amena e amável — constituem, talvez, a parte mais original do lirismo de Correia Garção. O soneto, *O louro chá...* é talvez um dos mais expressivos documentos dessa utilização literária dos aspectos banais da vida quotidiana — atitude que vai encontrar o seu espaço na Escola Parnasiana no século seguinte.

Com Correia de Garção, porém, eles estão ainda presos à influência dos Antigos e aparecem muitas vezes como interpretações modernas

dos temas horacianos em que se apela para a necessidade de gozar sem inquietação o dia presente (*carpe diem*) e se faz a apologia da felicidade acessível e calma da vida simples, transferindo, no entanto, o cenário dessa «mediania» do campo para a cidade e para a vida burguesa na serena e amável convivialidade do espaço doméstico.

Outro dos poetas fundadores da Arcádia, António Dinis da Cruz e Silva entende diferentemente a prática poética dentro dos parâmetros arcádicos. Se, por um lado, os modelos clássicos constituem uma tentação de convencionalismo ou de cerebral frieza, a verdade é que às remanescências clássicas se junta algo de novo proveniente da experiência brasileira do poeta: é significativo que o título do seu poema, *Metamorfoses*, evocando o poema de Ovídio, seja, simultaneamente, o testemunho de uma nova maneira de encarar o «exotismo» que, desde o século XV, como sabemos, marcara a feição original não só da literatura de viagens, como do lirismo português, assumindo a mais espectacular representação poética em *Os Lusíadas*: trata-se, agora, de um novo exotismo, não só exotismo civilizacional mas exotismo «ecológico» e naturalista. Nas *Odes* de Cruz e Silva (Elpino Nonacriense, pseudónimo arcádico) nota-se um desajustamento entre género e tema que é, ao mesmo tempo, um passo para a conciliação dos modelos clássicos e do triunfalismo ecológico, que desembocará nas formas mais originais da Literatura Brasileira: o ufanismo e o indianismo.

Intervém, porém, na obra deste poeta e dos seus pares contemporâneos um factor de renovação paradigmática: *O Hissope*, poema herói-cómico, é um poema intencional e explicitamente inspirado no *Lutrin* de Boileau: narra o ridículo mal-entendido protocolar entre o deão e o bispo de Elvas, esbulhado das suas prerrogativas honoríficas. A sua comicidade provém do desequilíbrio entre a mesquinhez do assunto e a grandiosidade do estilo, em que há um tom marcadamente épico, tendo *Os Lusíadas* como referente das marcas intertextuais. O Génio das Bagatelas é a divindade correspondente a Júpiter, no poema camoniano e preside a toda a questão no Reino das Quimeras, povoado de divindades «potentes» e «dominadoras»: a Moda, a Excelência, a Senhoria, a Precedência, a Lisonja e a Discórdia. A própria concepção destas divindades constitui a chave da crítica social empreendida no poema e que incide sobretudo sobre o governo absolutista, o feudalismo remanescente, os convencionalismos sociais, o alto clero, a escolástica, o barroco decadente, o francesismo, o culto da aparência...

*Estrangeirados:
Entre a Cultura e a Política*

Outros mentores, porém, além dos Arcades, moldaram a mentalidade e a função estético-literária deste século, contribuindo para a audaciosa conjunção entre Luzes e Imaginação: os «estrangeirados», cujo pensamento e militância serviram de base de apoio teórico para a Reforma Pombalina do Ensino, com a qual o Marquês de Pombal pretendeu — e conseguiu — retirar o ensino das mãos dos Jesuítas que considerava monopolizadores espirituais da Nação e que expulsou do País.

Com efeito, o Alvará de 28 de Junho de 1575, «em que se extinguem todas as escolas reguladas pelos métodos dos Jesuítas, e se estabelece novo regime e instituem Director dos Estudos, Professores de Gramática Latina, de Grego e de Retórica», instaura um novo modelo cultural que é, também, de certo modo, uma apropriação da cultura pelo Poder. Nesse contexto, ainda que pontualmente, não deixa de ser curioso — e significativo — que o tratado do Pseudo-Longino, composto no século I, ignorado ou esquecido durante séculos, acerca do qual não se encontra qualquer referência nem durante a época clássica, nem durante a Idade Média, haja logrado no século XVIII, em Portugal, três traduções: a de Custódio José de Oliveira, directamente condicionada — se não encomendada pela vontade pombalina —, a de Filinto Elísio e a de Elpino Duriense. Esse interesse por um texto longamente esquecido, «descoberto» apenas no século XVI, e que, de algum modo, vem responder à retórica aristotélica com uma nova proposta estética, terá que ver, pensamos, com a nova pedagogia «porto-realista». Com efeito, todo o edifício da instrução pública projectado e efectivado pelo pulso de Pombal, assenta na pedagogia de Port-Royal, duma maneira clara e normativa, quer, o que é visível, no texto das *Instruções* que constam do mencionado Alvará, recomendando com veemência as obras Lancelot, Arnaut e Nicole, quer publicando a breve trecho traduções, quer ainda fazendo a apologia do método, por oposição aos velhos métodos utilizados pelos Jesuítas. Ora, o *Tratado do Sublime*, dentro da pedagogia de Port-Royal, responde à falência da velha retórica, pela pedagogia do concreto e do imediato que a reforma pombalina enfatiza em várias frantes: no caso presente, no revigoreamento do estudo do grego e na instauração duma «nova retórica».

O misterioso tratado dum misterioso autor do século I d. C., longamente esquecido e tardiamente recuperado, é, pois traduzido em português, em nome de uma estética nova, servido por uma nova técnica de aparato crítico.

E o que é facto é que o *Tratado do Sublime* envolveu uma transformação do universo estético do século XVIII, trazendo alguma coisa de novo na valorização da imaginação como factor de criação. O velho e persistente debate aristotélico-horaciano (retomado *ad infinitum* pelos renascentistas), *ars vel natura, studium vel ingenium*, assume agora uma nova dimensão, a dimensão do arrebatamento, do êxtase e da veemência, distinguindo o Belo do Sublime e definindo este como algo que não se ensina nem se aprende, mas que é ditado pela natureza e captado pela emoção.

Por outro lado, o «estrangeirado» Luís António Verney (1713-1792), viveu longos anos fora do País, tomou contacto e foi largamente influenciado pelo pensamento francês da época. Escreveu, sob o pseudónimo de «Frade Barbadinho», dezasseis cartas intituladas *Verdadeiro Método de Estudar* que, com as *Cartas sobre a Educação da Mocidade* de Ribeiro Sanches (1699-1750), médico e conselheiro na corte de Catarina da Rússia, são contributos, ainda que de ordem diferente, para a instauração de marcadas tendências para a modernidade, recusando, em nome das Luzes, a aceitação apriorística dos princípios tradicionais que constituíam, afinal, um grave entrave para o estabelecimento duma ciência e de uma forma de pensamento novas e progressistas. Deste modo, Verney enquadra as pistas para a renovação mental, estabelece como princípio científico a *dúvida*, a *experiência* e a *objectividade*. A influência de Verney na formação do clima espiritual do século XVIII foi profunda — abrindo caminho para os valores individualistas que serão motor e motivo do universo estético-literário do século seguinte.

Crítica nas suas *Cartas*, entre outros aspectos, o uso da mitologia, a forma empolada de expressão, muitas vezes desadaptada em relação à natureza do assunto tratado; o convencionalismo literário e social, os tabus religiosos. Trata também das diferentes formas do ensino e ocupa-se da educação feminina, considerando, ao contrário do seu predecessor seiscentista, Dom Francisco Manuel de Melo, que a mulher deve ter acesso a uma cultura que lhe é útil e necessária não só como meio de valorização pessoal, distracção sadia e elevada, mas como aquisição das capacidades que lhe são necessárias no acompanhamento dos filhos e do marido.

A crítica a Verney, porém, nem sempre é construtiva e é, por vezes, excessiva e partidária, denotando uma certa incapacidade na captação de registos estéticos cuja análise pauta pelos parâmetros de uma fria objectividade, em contraponto com os valores da Imaginação literária.

É, por exemplo, o caso das *Cartas* v, vi e vii (sobre a Retórica, a Oratória e a Poesia) em que submete poetas como Camões, Frei António das Chagas e outros a uma crítica necessariamente desajustada em relação ao universo poético em que se inscrevem. A Gramática, a Latinidade, a Geografia e a História, bem como a lógica, a Física e a Metafísica, são objecto do seu discurso, bem como a Medicina, a Anatomia e a Cirurgia, em que condena os «preconceitos» que considera obstáculos para uma ciência moderna.

A Arcádia neoclássica e os «estrangeirados» apresentam-se, no contexto da cultura e da literatura portuguesas do século XVIII como modelos de vias diferentes para a profunda revolução mental e estética que se concretizará com o movimento romântico nesta segunda metade do século.

Inovações e Sincretismos

Com o influxo da poesia germânica, com efeito, envereda-se por um caminho diferente de renovação — o *pré-romantismo*, que consiste na busca da inspiração, não nas já exauridas ruínas clássicas, mas nas inesgotáveis fontes do mundo interior do próprio indivíduo. São estes os pré-românticos, alguns dos quais continuam a ser Árcades, que, conciliando modelos e inaugurando formulações, criam um novo imaginário e encontram, às vezes torturadamente, na anarquia de uma inspiração marcada por sincretismos, a resposta a inquietações e perplexidades.

É, de entre os casos paradigmáticos deste momento, singular a figura de Dona Leonor de Almeida, Marquesa de Alorna (1750-1839), por quem Filinto Elísio teve uma admiração intelectual sem limites, e a quem deu o cognome arcádico de Alcipe. Conhecia profundamente a literatura alemã em que se esboçavam já as tendências fundamentais do Romantismo que Alcipe assimilou, em conveniência com a violência dos sentimentos matizados pela «indecisa melancolia» e uma certa sensibilidade aos aspectos da natureza. Na cantata «*Aquele Outeiro Sombrio*»,

por exemplo, encontramos, como elementos externos do pré-romantismo — conciliado com um arcadismo formal — a descrição de uma paisagem nevoenta bem diferente da limpidez mediterrânica das paisagens clássicas; a hora crepuscular que desperta uma nostalgia de índice romântico; o pavor de Alcipe que se projecta e se identifica com a terrível solidão da natureza; o mocho vergonhoso, as ruínas, os Génios, Fadas e Gnomos oriundos do maravilhoso popular nórdico; o cemitério e o mármoreo altar completam e emblematizam a «mise-en-scène» romântica.

Personalidade excepcional, a Marquesa de Alorna superou através dos mecanismos de defesa e deriva espiritual a fatilidade que pesou no seu destino, marcado pela desgraça. Esteve encarcerada durante dezanove anos no Convento de Chelas, com a mãe e a irmã, por pertencer a uma família aparentada com os Távoras, implicados no atentado contra o Rei Dom José. Casou com o Conde alemão de Oeynhasen e acompanhou-o a Viena de Áustria onde permaneceu alguns anos, bem como mais tarde em Londres. Ao regressar, a perda do marido e de dois filhos não a impediu de tornar os seus salões num centro de cultura e labor intelectual, reunindo à sua volta um grupo prestigioso de homens ligados ao já próximo movimento romântico em que, como valor fundamental, se inscreve a liberdade.

Já, porém, durante o cativeiro de Chelas e apesar da sua juventude, ela se afirmará militantemente empenhada na aventura cultural do seu tempo, nomeadamente, a cultura científica, uma das suas paixões, como testemunham as suas *Recreações Botânicas*.

As cartas dirigidas ao pai pela jovem Dona Leonor de Almeida apresentam-se como documentos auto-referenciados, em que a liberdade e o proselitismo científico quase ingenuamente se entrelaçam com o relato de um quotidiano, aliás bem menos monótono do que seria possível imaginar: poetas, (como Correia Garção, Filinto Elísio), sacerdotes iluminados — ou menos iluminados — cientistas, homens de cultura, contribuem para que Chelas pareça menos um micro-universo concentracionário do que uma tertúlia cultural em que se debatem as ideias e valores de um século em mutação.

É, pois, desse pequeno mundo que Alcipe dá conta, não sem um certo narcisismo, alguma quase infantil petulância, perante um pai que se adivinha de benevolente severidade, diante de rebeldias e atrevimentos e perante quem, entre o amor e o respeito, ela não deixa de assumir um certo tom ostentatório, autoconstruindo uma nova imagem feminina, nobre e libertária, em que a cultura e as artes aparecem como outros tantos dons, como a beleza, a elegância e o bom gosto.

Se o percurso biográfico de Alcipe a levou pela Europa, onde os consensos estético-literários apontavam num mesmo sentido, Manuel Maria Barbosa du Bocage (1756-1805), o poeta Bocage, membro da Nova Arcádia (com o pseudónimo de Elmano Sadino), pelo contrário, viajando para a Índia como o seu grande e confessado modelo, Luís de Camões, e para o Brasil, como tantos outros, descobre, através de experiências diferentes, um universo semelhante.

O seu temperamento poético e a sua inspiração dão conta de uma violência sentimental em que erige, como dualidade conflitual, o destino e uma impotente revolta contra esse mesmo destino. Nos seus *Sonetos* é visível o sincretismo do clássico e do pré-romântico: por um lado, a forma clássica do próprio soneto, e a reaparição (ocasional e alternativa) dos elementos ornamentais e retóricos da Arcádia — a mitologia, o convencionalismo de nomes próprios (Marília, Nize, Fílis); por outro lado, a capacidade de expressão de sentimentos instáveis, indefiníveis, tumultuosos, que encontram um imaginário já distanciado desses modelos instituídos e convencionais.

Bocage opõe agora o *mocho feio*, o *sapo berrador*, a *rã molesta*, a *mão da desventura*, a *baça tristeza*, o *carrancudo e rábido Ciúme*, a *discórdia*, a *traição*, a *Mordacidade*, a *Inveja*, a *Morte* — entidades de face bem romântica — aos Zéfiros, Graças, Cupidos e demais divindades olímpicas que, todavia, e a espaços reaparecem...

O «pressentimento» do Romantismo na obra deste Árcade aparece cristalizado em temas como a *Insónia*, a *Noite*, confidente e identificada com a *Morte*, enfim na adopção de um novo sistema metafórico e imagético em que fantasmas e mochos povoam a noite; finalmente na busca do *horrível* como significação de beleza: «*quero fartar meu coração de horrores*».

Os sonetos de Bocage constituem uma verdadeira biografia que aponta, afinal, para um egocentrismo definidor da sensibilidade romântica. A sua vida agitada, as prisões, a miséria, a boémia, a estada no Oriente e no Brasil, a começar pelo fatalismo do seu nascimento, para terminar no soneto ditado na agonia, apresentam-se como um verdadeiro relato torturado e autocompadecido ou revoltado.

Além dos *Sonetos*, Bocage escreveu *Epigramas*, na maior parte dos casos improvisados (que lhe valeram a fama de poeta repentista e boémio), e *Cantatas*, de que citaremos a *Cantata à Morte de Inês de Castro*, tema, como sabemos, recorrente não só na Literatura Portuguesa mas Europeia.

Foi também poeta polémico, de que é exemplo a violenta invectiva contra José Agostinho de Macedo (também ele membro da Arcádia),

Pena de Tailão, que se diz ter sido ditada sob o impulso da ira no Botequim das Parras. Trata-se de uma resposta à sátira de Macedo *Os Burros* que lhe fora dirigida. Traduziu do latim, do alemão e do francês e escreveu também tragédias, entre as quais *Afonso Henriques ou a Virtude Laureada*.

Assim, entre Castiços e Estrangeirados, Árcades e poetas independentes, exilados e viajantes, entre Luzes e Imaginação, absorvendo tópicos, modelos e formas de sensibilidade estética, o século XVIII português, ou antes, a sua segunda metade, remete para a abertura romântica prestes a encontrar a sua formulação europeia.

9.

O ROMANTISMO. HERANÇAS E INOVAÇÕES

Em toda a Europa, estendendo-se da Alemanha à França e Inglaterra, a Escola Romântica fundamenta-se num certo número de princípios sociais e políticos em gestação desde o século anterior.

A esses princípios não foi decerto alheia a ideologia da Revolução Francesa que abre um novo espaço para a expressão de um conceito alargado de Liberdade.

O individualismo passa pelo sentimento e exaltação do *eu* interior como valor potenciador da criação estética — nomeadamente literária — numa ofensiva contra o intelectualismo das Luzes e, ao mesmo tempo, contra os «espartilhos» do classicismo e do neoclassicismo.

O conceito de *génio*, o ser genial de cada indivíduo é assumido como a suprema força criadora, através da imaginação. Trata-se, então, de uma absolutização do *eu*. «Por toda a parte procuramos o Absoluto», escreve Novalis. Literariamente, o *eu*, único e individual, exprime-se através da confissão ou da análise egotista. Ligando ou ampliando o conceito do individualismo (o supremo valor), o sentimento nacional exprime o pensamento de que a nação e o povo não são senão versões colectivas do «individual».

A poesia e a tradição populares, como criações próprias, encontram na estética romântica um espaço em que substituem a manifestação de um classicismo considerado *alheio*. Daí que, em convergência, a Idade Média e, os temas medievais, como cristalização do nacional e próprio, constituam a matéria de que é feita muita da literatura romântica, quer como tentativa de reconstrução histórico-sociológica, quer como fábula, quer como moldura, enquadramento ou metonímia para a colocação de uma problemática actual, em que os motivos são, em última análise, motivos nacionais.

O Primeiro Romantismo

Em 1828, na carta a Duarte Lessa, servindo de prefácio à primeira edição (Londres) do *Romanceiro* (1.º Volume), Almeida Garrett (1799-1859), institucionalmente considerando como o introdutor e talvez o maior representante do Romantismo português, remete efectivamente para a «Meia Idade» a criação do que chama «a nossa poesia primitiva e eminentemente nacional», «primeiro balbuciar da nossa língua». Estabelece aí, na sequência, aliás, de textos seus anteriores, uma nova e surpreendente dialéctica entre o nacional e o alheio, isto é, entre o que a Idade Média criara em termos literários e culturais e o que os eruditos humanistas dos séculos de subserviência clássica haviam imposto. É a valorização do gótico, como cristalização do estilo medieval, que, à sua maneira elegantemente irónica e quase familiar, Garrett explicita:

«Fatigados do grego e do romano em arquitectura e em pintura, começamos a olhar para as belezas de Westminster e da Batalha; e o apetite embotado da regular formosura dos Pantéons e Acrópolis, começou, por variar, a inclinar-se para as menos clássicas, porém não menos lindas nem menos elegantes formas de arquitectura e da escultura gótica.

Sucedeu exactamente o mesmo com a poesia: enfastiados dos Olimpos e Gnidos, saciados das Vénus e Apolos de nossos pais e avós, lembrámo-nos de ver com que maravilhoso enfeitavam as suas ficções e seus quadros poéticos nossos bis e trisavós; achámos fadas e génios, encantos e duendes — um estilo diferente, outra face de cousas, outro modo de ver, de sentir, de pintar, mais livre, mais excêntrico, mais de fantasia, mais irregular, porém em muitas cousas mais natural (...).»

A doutrina romântica encontra-se, pois, centrada na oposição estilo clássico *versus* estilo medieval; na alusão de certo modo jocosa à geração arcádica precedente e, finalmente, no apelo à recuperação de modelos e motivos, dependentes da liberdade de criação, da imaginação, da naturalidade...

Formado ainda segundo os modelos arcádicos, já em 1826, no seu poema *Dona Branca*, publicado em Paris, considerado o primeiro texto do Romantismo português que é, também, de algum modo, um verdadeiro manifesto da estética romântica, ele repudiara os modelos literários clássicos: «Gentil religião, teu culto abjuro», acrescentando mais explicitamente: «Ouve, escuta o alaúde romântico, ouve as coplas do amigo trovador: à nossa terra vamos (...)».

Neste passo pensamos encontrar os tópicos fundamentais da nova estética que o Árcade reconvertido proclama, isto é, em primeiro lugar, a oposição entre o alheio e o nacional, entre a mitologia clássica (Vénus, Jove, Baco, Apolo) e os motivos originais de uma cultura nada e criada numa Europa não necessariamente ou exclusivamente mediterrânica; em segundo lugar, a oposição — convencional — entre o paganismo e o cristianismo, cristalizações da oposição entre o clássico e o medieval: «Disse adeus às ficções do paganismo, / E, cristão vate, cristãos versos faço».

Outro tópico de reflexão sobre este texto a vários títulos notável, remete-nos para a identificação de instrumentos musicais com os estilos e modos poéticos. Assim, se a lira fora, desde a antiga Grécia, o emblema da poesia lírica, a flauta ou avena e a tuba emblematizam em Camões, por exemplo, respectivamente a poesia pastoril ou bucólica e a poesia épica:

Dai-me ua fúria grande e sonora
E não de agreste *avena* ou *frauta* ruda
Mas de *tuba* canora e belicosa (...)

Lusíadas. I, 5

Ora, neste passo de *Dona Branca*, eis-nos perante um novo emblema de um novo estilo poético: o alaúde utilizado na música europeia entre o século XI e o século XVI, a que o autor chama romântico e que remete para uma Idade Média onde o poeta procura «acalentar sonhos», «embalar saudades», e, em suma, «dar folga / às ânsias d'alma co'as ficções do engenho».

No mesmo poema, em que o poeta concilia brilhantemente as «ficções do engenho» com a doutrinação estética de que se tornou arauto e líder, encontramos um novo vector da recuperação estética dos valores medievais e uma referência explícita à sobrevivência, na tradição oral, desses mesmos valores e modelos:

«Oh! magas ilusões, oh! contos lindos que às longas noites de comprido inverno nossos avós felizes estreitinho!»

É portanto, através de uma recuperação mais intuitiva e colhida nas fontes de uma tradição oral (ainda que por vezes recorrendo à Cronística, como acontece com o poema *Miragaia*, estreitamente aparentado com o *Livro de Linhagens* do Conde Dom Pedro) que Almeida Garrett empreende a valorização do que, para ele, em termos literários, culturais e estéticos é nacional porque medieval. Pertence-lhe, portanto,

a primeira recolha, que é também um ponto de partida para a instauração do estudo da chamada «tradição oral moderna» que mobiliza hoje muitos estudiosos e investigadores, no sentido de se colherem os últimos registos de uma cultura oral que, da Península Ibérica, passando pelas Ilhas Atlânticas, atingiu o Canadá, o Brasil, os núcleos de origem europeia em quase todo o Oriente e comunidades hispano-judaicas, dos Balcãs à Turquia. Precursor notável, portanto, vai ter como continuadores personalidades entre as quais avultam Teófilo Braga e Leite de Vasconcellos, em gerações seguintes.

Com essa obra, *Romanceiro*, cuja natureza e objectivos esclarece no respectivo prefácio, o autor empreende a primeira tentativa de valorização da literatura oral e tradicional, coleccionando os *romances* populares que haviam embalado a sua infância na voz da ama Brígida; muitos foram-lhe fornecidos por diferentes pessoas a quem se dirigiu. Ao contrário, porém dos métodos de investigação moderna, Garrett retocou ou modificou algumas versões que lhe pareceram imperfeitas. Sobre alguns desses romances, tenta também uma recriação literária (*Adozinda, Bernal Francês*), e todo o seu lirismo, sobretudo o das *Folhas Caídas*, revela a influência dos modelos populares sobre o poeta culto (*Sina e Barca Bela*).

O romance e a novela encontram no Romantismo um espaço de expressão privilegiado: desde o romance histórico ao romance confessional e de divagação, quer inserindo-se e aculturando as narrativas medievalizantes de Walter Scott e McPherson (o poema *Ossian* é referenciado e traduzido) quer as confissões de Werther ou de Chateaubriand, o romance e a novela vão constituir um dos vectores mais vivos da produção literária romântica. Almeida Garrett e o seu mais próximo confrade, Alexandre Herculano, fazem do romance histórico de assunto medieval (*O Arco de Sant'Ana* de Garrett e *Eurico o Presbítero, o Bobo, O Monge de Cister* de Herculano, bem como as *Lendas e Narrativas*) um lugar de intersecção de opinião, representação e imaginário nos planos social, histórico e estético. É isso que Garrett realiza também, na sua mais original narrativa, *Viagens na Minha Terra*. Nessa obra, ele reivindica a liberdade, espontaneidade e até indisciplina na criação literária. É, por esse facto, marcadamente romântica e «fragmentária».

O autor parte, como motivação ou pretexto, duma curta deslocação de Lisboa a Santarém, evocando, como epígrafe, a obra de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma Chambre*. Desde logo, torna-se evidente que esse curto itinerário não justifica o título. Simplesmente, essa «viagem» permite-lhe divagar livremente, tornando-se uma viagem mais

que física, metafísica ou simbólica, segundo as suas próprias palavras, levando o seu pensamento através da história passada e da realidade contemporânea do País. São, portanto, divagações ou viagens espirituais, no tempo e no espaço.

Essas divagações levam-no a reflectir segundo os ritmos do pensamento ora grave, ora jocoso, sobre variados assuntos: política, história, estética literária, cultura, economia, problemas internacionais, arte, folclore, o povo, a corte, as cidades...

Precursor, inovador voluntarista, Almeida Garrett abeira-se também da cena e do texto dramático, introduzindo, ainda que ambigualmente o drama romântico.

Com efeito, após o momento vicentino, prolongado nos seus continuadores, ainda no século XVI (Ribeiro, Chiado, António Prestes e outros) e da episódica criação de Dom Francisco Manuel de Melo com o *Fidalgo Aprendiz* (com evidente ainda que não totalmente aproveitada influência do brilhante teatro castelhano da época), o século XVIII fora, de certo modo, também um século de teatro. Correia Garção tentara, em duas peças produzir doutrina (*Teatro Novo*) e prática (*Assembleia ou Partida*). A cena portuguesa setecentista enche-se de peças provenientes de Castela, com ressaibos e influências italianas...

Segundo o juízo, porém, de Correia Garção, não passavam de «péssimos dramas corriqueiros». Juízo, aliás, não totalmente justo, como justo não seria esquecer a obra de um Nicolau Luís, autor de algumas peças chamadas de *cordel*, um Manuel de Figueiredo autor e tradutor de temas prestigiosos desde autores gregos, a franceses e ingleses. Mas foi António José da Silva (1705-1739), o Judeu, condenado e supliciado pelo Santo Ofício, que animou o famoso Teatro do Bairro Alto, com as suas *óperas* do assunto clássico (*Esopaida*, *Encantos de Medeia*, *Labirinto de Creta*, *Variedades de Proteu*, etc.) ou contemporâneo (*Guerras do Alecrim e da Manjerona*) ou ainda recriações dramáticas como a *Vida do Grande D. Quixote e do Gordo Sancho Pança*.

Almeida Garrett assistiu a essas representações populares: de uma delas, que descreve, colhe o tema para a sua mais célebre peça, *Frei Luís de Sousa*.

No seu primeiro drama, *Um Auto de Gil Vicente*, Garrett, baseado numa tradição sem fundamento, trata dos amores infelizes de Dona Beatriz, infanta filha de Dom Manuel e mais tarde duquesa de Sabóia, com Bernardim Ribeiro. Neste drama, tal como no poema *Dona Branca* encontram-se e combinam-se o trágico e o cómico como representação da vida real, ou seja, do natural.

Tal já não acontece no *Frei Luís de Sousa* (de inspiração nacional, messiânica e sebastianista), de certo modo próximo da tragédia clássica.

Na *Memória do Conservatório Real* com que apresenta e explica o significado voluntarista e intencional da sua obra, Garrett afirma que o *Frei Luís de Sousa* pertencendo, segundo ele, ao género trágico à maneira grega, no que diz respeito ao conteúdo, é um drama à maneira romântica no que diz respeito à forma. Diz ele na já mencionada *Memória do Conservatório Real*: «Esta é uma verdadeira tragédia (...). Se na forma desmerece da categoria (...), ficará sempre pertencendo, pela índole, ao antigo género trágico.»

Ora, o facto de o autor definir este seu drama formal como uma «verdadeira tragédia», leva-nos de novo a reflectir sobre a dialéctica romântica entre o Moderno e o Antigo, o Nacional e o Estrangeiro.

A metodologia de Alexandre Herculano, o outro grande nome da primeira geração do Romantismo português, é diferente, ainda que, no fundo, os pressupostos sejam coincidentes com os de Garrett. Para ele, homem de arquivos e documentos (foi bibliotecário no Porto e guarda da Torre do Tombo), as fontes provêm do enorme acervo de manuscritos que lhe passaram pelas mãos e que, em grande parte, compilou e publicou pela primeira vez nos quatro livros dos *Portugaliae Monumenta Historica*. Aí colhe os temas e motivos da maior parte das narrativas de *Lendas e Narrativas* bem como dos romances históricos que já referimos, em que tenta reconstruir sociológica e psicologicamente o universo medieval, as suas categorias e valores. O que nos diz, na «Nota da 1.^a edição» de *Eurico, o Presbítero* (1844) é, efectivamente, a condensação em outro tipo de discurso, da explicitação mais ampla e, talvez, mais poética que Garrett formulara nos textos que referenciámos.

Diz ele: «O período visigótico deve ser para nós como os tempos homéricos da Península. Nos cantos do presbítero, tentei achar o pensamento e a cor que convém a semelhante assunto, e em que cumpre predominem o estilo e formas da Bíblia e do Semunda-Edda, as tradições cristãs e as tradições góticas que, partindo do Oriente e do Norte, vieram encontrar-se e completar-se, em relação à poesia da vida humana, no extremo Ocidente da Europa».

Para um e outro, porém, e até para os representantes da chamada segunda geração romântica, a Idade Média é um tempo-espço de nostalgia ou, no dizer de Albin Beau, lugar de protesto da variedade contra a unidade, da individualidade nacional contra a organização totalitária

e niveladora do Império Romano. A Idade Média apresenta-se-lhe como a época em que a nação chegou à consciência e realização da sua autonomia. Torna-se, pois, alegoria e paradigma.

Depois de *O Arco de Sant'Ana* de Garrett que acusa um certo parentesco com o romance de Vitor Hugo *Notre Dame de Paris* e em que a reconstituição histórica é mais poética do que científica, surgem, da autoria de Herculano, *Eurico o Presbítero*, *o Monge de Cister* e *O Bobo* (além dos dois volumes de *Lendas e Narrativas* — que constituem, na sua maior parte, o aproveitamento literário dos *Livros de Linhagens e Crônicas*). Exceptuam-se as narrativas *O Pároco da Aldeia*, que preludia o romance campestre, já próximo do naturalismo, de Júlio Dinis, e *De Jersey a Granville*, impressões de viagem em que define contrastivamente o perfil psicológico de ingleses e franceses.

O romance histórico de Herculano é eminentemente tributário da sua actividade como historiador: a efabulação romanesca, muitas vezes excessivamente idealizada, serve de motivo para a reconstituição da sociedade e do clima humano da Idade Média. O romance histórico, aliás ganha dimensão e, durante o século XIX, com Oliveira Marreca, Rebello da Silva, Arnaldo Gama e o próprio Camilo Castelo Branco, entre muitos romancistas menores, constitui uma das modalidades narrativas de maior eco público.

Quanto à obra narrativa de Herculano, porém, verifica-se, em *O Bobo* e em *O Monge de Cister*, que é mais nítido o registo do historiador, enquanto em *Eurico* mais intensamente se apresenta o registo poético: o próprio autor hesita em classificá-lo: «Crónica-poema, lenda ou o que quer que seja»... Por outro lado, se em *O Bobo* se procura definir o «génio da independência», o *Eurico* e *O Monge* formam uma obra de conjunto cuja tese o próprio Herculano esclarece: o hábito e os votos sacerdotais não desenraízam do coração humano as paixões como o amor, o ódio, a sede de vingança: conceito tipicamente romântico, ligado a um anticlericalismo de concepção liberal.

Exilado, tal como Garrett, por motivos políticos, e em virtude da sua adesão à causa liberal, é o exílio que cria nele a sensibilidade especial do desterrado: liberdade, exílio, saudade são os temas privilegiados dos *Poemas do Desterro*, da *Harpa do Crente* e de *A Voz do Profeta* (prosa poética) que constituem para o poeta espaço para a transcendência e a expressão de um pensamento abstractizante, vinculado a ideais políticos e sociais.

A Segunda Geração Romântica

A geração chamada de *O Trovador* — jornal literário fundado por um grupo de jovens estudantes de Coimbra, em 1844, seguido pelo *Novo Trovador* em 1851 — caracteriza-se por uma exacerbação das tendências românticas, com predomínio do desalento moral, duma predisposição melancólica e saudosista, enquadrados por um conjunto de inclinações sentimentais marcadamente decadentes. O gosto pelos temas medievais desintegra-se da objectividade do registo de Herculano, por exemplo, e surgem mais como imagens reflectidas ou como um sistema de significantes cristalizado numa matéria diferida. Preferem-se agora os temas macabros, tétricos, sinistros, os cenários misteriosos de ruínas, bosques e ermos. São os Ultra-Românticos de que foram representantes, entre muitos outros, João de Lemos (1818-1890) e Soares de Passos (1826-1860). A designação de Ultra-Romantismo é recente e não pode considerar-se sinónimo de Pós-Romantismo: coincidiu, em muitos casos, cronologicamente com o Romantismo formulado pela Primeira Geração. O próprio Almeida Garrett, aliás, classificara já criticamente de «*Plusquam românticas*» certas composições, segundo os seus próprios termos, de «solta e descabelada liberdade».

Na obra destes poetas, porém, a par do predomínio de manifestações de uma sensibilidade hipercultivada — que por isso mesmo se torna em novo sistema convencional — aparece, em esboço, a tentativa de tratamento de temas sociais, em que o progresso técnico e industrial, por exemplo, é objecto, simultaneamente, de apologia e de rejeição.

Poetas menores, como Tomás Ribeiro, Manuel Pinheiro Chagas, Bulhão Pato, António Cândido de Figueiredo, formam uma corte de imitadores, muitas vezes de pacato provincianismo, em cuja prática literária se pressente a presença de modelos estrangeiros, desde Burger a Heine, Lamartine, Young e, uma vez mais, McPherson: pouco a pouco, o que é nacional ou pretendia ser nacional na doutrina e na prática do Primeiro Romantismo, vai-se diluindo e aproximando — ainda acriticamente — dos modelos europeus. Alguns tópicos, porém, às vezes sob a forma de latências, a seu tempo emergirão de novo na Literatura Portuguesa: a saudade, a evocação do passado nacional, dividido entre a esperança e a desesperança. Em síntese, podemos, pois, dizer que esta geração de algum modo faz a gestão de uma crise.

Muitos destes poetas gravitam, porém, em torno do seu patriarca, António Feliciano de Castilho (1800-1875), a figura de proa da Segunda Geração Romântica, cuja obra ele próprio define: «Eu tempero Vitor Hugo com Virgílio e Lamartine com Horácio». Conciliação arcádico-romântica que pratica quer na composição de obras suas quer na tradução, adaptação ou paráfrase de obras de Píndaro, Anacreonte, Virgílio, Ovídio, Molière, Goethe ... Castilho, poeta e cego desde a infância, conheceu um enorme sucesso, em Portugal e no Brasil, sucesso que a posteridade não viria a confirmar. Mas a sua influência no pequeno mundo dos jovens escritores da chamada Escola de Lisboa foi enorme, já que do seu beneplácito dependia o sucesso público e esse beneplácito era apenas concedido àqueles que se mantinham dentro dos moldes de um obediente academismo. Ele próprio os cultiva, ao utilizar quase todos os recursos de um convencionalismo recém-inventado: o mistério, o luar, o ambiente feudal amaneirado, os espectros, os embuçados, a vingança, o ciúme, o amor fatídico de consequências devastadoras tornam-se emblemas que outra «nova geração», em termos etários sua contemporânea, mas em termos estético-literários avançada, irá pôr definitivamente em causa. Aproxima-se a chamada Geração de 70, que faz a sua aparição no grupo da Escola de Coimbra, dando, origem à mais famosa, acerba e frutificadora polémica literária portuguesa: a Questão Coimbra.

*Camilo Castelo Branco:
A Transição sem Hiato*

Entretanto, de algum modo alheio a patriarcados e alinhamentos literários, Camilo Castelo Branco (1825-1890) constrói uma obra em que a versatilidade é uma das características mais evidentes: criador do romance passional, escritor torrencial e vertiginoso de novelas sentimentais em que por vezes se instaura um registo humorístico e satírico. É certo que nessa volumosa produção que vai do romance histórico ao estudo do ambiente através de imagens às vezes desconcertantes da vida portuguesa do tempo se encontra a gestão de duas ordens de cedências: por um lado, a cedência em relação ao gosto do público leitor, tendo em vista a recepção de uma obra que publica para viver (muitas vezes numa primeira versão em folhetim); por outro lado, a cedência

em relação à evolução estético-literária que opera a transição do (Ultra) Romantismo para o Realismo, definitivamente legitimado após o saldo positivo da Questão Coimbrã.

Citaremos (entre os muitos outros romances e novelas que o popularizaram): *Estrelas Propícias*, *Estrelas Funestas*, *Memórias do Cárcere*, *A Filha do Dr. Negro*, *O Judeu*, *O Retrato de Ricardina*, *O Bem e o Mal*, e *o Amor de Perdição*. Algumas destas obras, em que o fulcro temático é a paixão, cega e inelutável, documentam já, contudo, certos aspectos caricaturais que vão depois desenvolver-se na última fase da sua prática literária.

Camilo trata, principalmente, no seu romance chamado passional, os aspectos amargos da vida, as paixões fatais, os sentimentos de vingança, os pais violentos e opressores, os casamentos forçados ou contrariados, os homicídios, os crimes e adultérios, e, até, a morte por paixão. Alternam com as personalidades tenebrosas de facínoras, os temperamentos angelicais de donzelas puríssimas e oprimidas, a nobreza de caracteres e a vileza de acções. Este extremismo é bem característico da constituição do romance da escola romântica, mas adquire uma dimensão superior na pena do «Balzac português», como lhe chamou o lusitanista Georges Le Gentil.

A vida do campo não é, para Camilo, saneadora e purificadora, como para Júlio Dinis e Eça de Queirós: é, tanto ou mais que a da cidade, cenário de crimes e violências.

Uma das características do romance de Camilo, nesta primeira fase, é o diálogo, por vezes pouco natural, o tom «declamatório e lacrimoso», nas suas próprias palavras, que são talvez uma transigência com certa crítica.

No entanto, não há dúvida de que o seu valor como mestre da linguagem é inegável. A par da vernaculidade e da riqueza vocabular, encontramos nele sobriedade de adjectivação e a *retórica combinada*, por assim dizer, *com os aspectos familiares da linguagem* como ele próprio também diz.

O Amor de Perdição (1862), a obra de maior sucesso do autor, é um romance clássico para o qual o seu autor prevê, ao vê-lo pela quinta vez editado, um êxito que se prolongará para além do século: de facto, sondagens sobre a sociologia da leitura em Portugal, mostram que é ainda um dos livros mais lidos no País.

É a história triste de Simão Botelho, tio do autor, cujo rasto Camilo encontra nos livros do cartório das cadeias do Porto onde se encontrara detido, e cuja história sintetizou dizendo: «Amou, perdeu-se e morreu amando».

A linearidade trágica do tema, a esquematização impressionante dos caracteres, a violência das paixões e dos ódios, finalmente a familiaridade despojada da linguagem, segundo o julgamento do próprio autor, fazem desta obra uma das mais expressivas da literatura portuguesa, e sem dúvida a obra máxima da Segunda Geração Romântica.

O *Eusébio Macário* (1879) e a *Corja* (1880) iniciam, porém, uma nova fase na produção romanesca do Autor, a qual se prolonga em *A Brasileira de Prazins* (1882). A dialéctica da Geração de 70 implantara novos modelos em que o Realismo se instaura como a via de saída do provincianismo estreito que para alguns constituía como que um verdadeiro complexo. Não sem desgosto, Camilo apercebera-se da evolução sofrida e do registo diferencial entre dois universos estéticos e assume, criticamente, posição tomando como referentes cronológicos o ano de 1863, ao prefaciar a segunda edição do *Amor de Perdição* e o de 1879 em que prefacia a quinta edição do mesmo romance.

Em 1863, atribui o êxito do romance, um ano depois da primeira edição, à rapidez das peripécias; simplificação do diálogo; ausência de divagações; lhanza da linguagem; enfim, ao facto de possuir uma «linguagem sã e ajeitada à expressão das ideias».

Em 1879, porém, no prefácio da quinta edição, embora acuse o Realismo de «devassar alcovas, usar calão, espremer o pus das escrófolas», considera, contudo, o seu *Amor de Perdição* como que ultrapassado em relação a uma estética actual.

Ironicamente e com alguma amargura, como quem não está convicto, classifica-o de romântico, declamatório, com aleijões líricos, com desaforo de sentimentalismos, apresentando as lágrimas nos braços da retórica.

Como ponto de partida para esse discurso cripticamente recalitrante: a publicação, em 1875 de *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queirós constituindo, seguramente, o marco definitivo de uma nova estética.

10.

A GERAÇÃO DE 70 E A(S) IDEIA(S) NOVA(S)

Os temas do Ultra-Romantismo representam, de modo geral, como vimos, uma fase de decrepitude da sensibilidade romântica e vêm a ser abalados pelo advento do positivismo científico de que Teófilo Braga se torna arauto e defensor.

Augusto Comte e os filósofos alemães reinam em Coimbra, no meio de uma juventude ávida de ideias novas e demolidoras dos conceitos estabelecidos. Simultaneamente, esboça-se, cada vez com mais nitidez, a ideia de que o homem só existe na sua realidade física. Daí se parte para uma guerra sem tréguas às ideias românticas. Se, em Lisboa, Castilho rodeado pela plêiade de jovens românticos como Pinheiro Chagas, Bulhão Pato, Tomás Ribeiro, orienta e fomenta as carreiras literárias através da chamada «Escola do Elogio Mútuo», por outro lado, o grupo de Coimbra, que mais tarde, em Lisboa se reuniria no «Cenáculo», chefiado por Antero de Quental, e formado por nomes como Teófilo Braga, Jaime Batalha Reis, Vieira de Castro, Eça de Queirós e outros, inscreve-se sob o signo da revolta contra os moldes ultrapassados do Romantismo e constitui uma falange aguerrida e muitas vezes irreverente contra o baluarte romântico de Lisboa. Este antagonismo constitui a razão profunda que originou a Questão Coimbrã, que aliás se desencadeou por um assunto aparentemente de menor importância e reduzido a dimensões pessoais. No capítulo VI do romance *Os Maias* de Eça de Queirós, encontramos um curioso documento da luta estético-ideológica entre Românticos e Realistas, estes os acesos apologetas do que chamou a *«Ideia Nova»*.

Na Questão Coimbrã intervieram os nomes mais evidentes desse momento literário, tomando partido quer pelo grupo de Antero de Quental, que ao publicar as *Odes Modernas* (1865) evidenciou já notório afastamento dos ideais românticos e um conceito de poesia de combate e de intervenção social.

No outro campo encontrava-se Castilho que, ao fazer o elogio de Pinheiro Chagas, criticara duramente o grupo constituído por Antero, Teófilo Braga e Vieira de Castro, o grupo de Coimbra.

Após a intervenção de muitos membros da comunidade literária, Antero fecha a Questão com *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*, último opúsculo da polémica que teve o mérito de chamar a atenção para o antagonismo romântico-realista e abalar o convencionalismo literário e social tendente para a conservação dum ideal estético degenerado, ultrapassado e decrépito. Foi necessário, no entanto, aguardar ainda alguns anos para a legitimação desta estética nova.

Com efeito, cinco anos depois, doze homens de letras, constituindo o grupo do «Cenáculo», entre os quais Antero de Quental e Eça de Queirós, Teófilo Braga, Batalha Reis e Manuel de Arriaga, organizam as Conferências Democráticas no Casino Lisbonense. Realizaram-se apenas cinco das doze previstas em virtude, da sua suspensão pelas autoridades, o que levantou uma séria onda de protestos.

No manifesto, publicado em *A Revolução de Setembro*, afirmava-se que as conferências pretendiam tratar «as grandes questões contemporâneas, religiosas, políticas e sociais, literárias e científicas (...) com radicalismo». Coube a Eça de Queirós abeirar-se da problemática literária com a *Literatura Nova*; *O Realismo como Nova Expressão de Arte*.

Completando a intenção da Questão Coimbrã e estabelecendo já de uma forma amadurecida e consciente as bases da Escola Realista, as Conferências do Casino vêm, pois, marcar definitivamente o início do Realismo como forma de pensamento e de expressão.

Pode dizer-se que, depois da Questão, nada será igual, nem em termos sociais nem em termos literários. O pensamento militante dentro dos ideais socialistas e republicanos foi proclamado e vivido por Antero de Quental, através de um percurso tumultuoso que o leva a uma poesia inflamada de teor político-social, por um lado, ou de catarse do seu universo interior, por outro. As *Odes Modernas* e os *Sonetos* constituem os dois pólos mais importantes e significativos de uma obra torturada. Poeta-filósofo ou filósofo-poeta, foi, do grupo da sua juventude, o primeiro a abandonar a militância política e literária, suicidando-se em 1891.

Desse grupo auto-intitulado de Vencidos da Vida, o grupo dos cinco, todos assumiram a vocação de renovadores literários: a Literatura Portuguesa entra no vasto colóquio europeu do século XIX, sem que, todavia, através da experiência internacional e cosmopolita, perca de vista os padrões recorrentes de uma identidade.

Oliveira Martins, por exemplo, e, sobretudo Eça de Queirós o homem e o escritor de mais amplos horizontes da cultura portuguesa da segunda metade do século, em breve, alcançam uma ressonância internacional. Não cabe analisar neste lugar o significado da obra romanesca e documental de José Maria de Eça de Queirós (1845-1900), mas apontaremos as grandes linhas que pautam a sua obra que julgamos rebelde às tentativas de «faseamento» que lhe são atribuídas. Não serão fases mas vectores recorrentes que orientam a sua produção, que, uma vez mais, julgamos muito mais significativa do que deixaria antever a «miopia» realista. É evidente que desde os seus primeiros escritos, entre 1866 e 1875, publicados na *Gazeta de Portugal*, *Revolução de Setembro* e *Primeiro de Janeiro*, está ainda longe do domínio e da habilíssima lógica narrativa que evidenciará mais tarde. Mas, nos seus últimos escritos encontramos a recorrência dos mesmos registos, os mesmos emblemas, os mesmos enigmas discursivos. A intenção polémica, anticlerical e anti-reaccionária de *O Crime do Padre Amaro* (1785), a análise dos sentimentos tortuosos de *O Primo Basílio* (1878), ou a saga familiar de *Os Maias* cujos aspectos trágicos salientou Jacinto do Prado Coelho, enfim, *A Relíquia*, e *A Capital* são outros tantos tópicos que constituem desafios de leitura. *A Cidade e as Serras* (1901) publicado postumamente, *A Ilustre Casa de Ramires* (1897) e *Últimas Páginas*, cujo registo medievalizante se encontra também em alguns *Contos*, são outras tantas formas do lapidar em termos de construção romanesca. A sensibilidade ao registo social e político está presente e podemos dizer que cripticamente as «catástrofes» nacionais lhe estão próximas: cremos com efeito, que o fecho da *Ilustre Casa de Ramires* não é senão uma subtil resposta, longe do tom planfetário que outros usaram, à crise do colonialismo português de há cem anos.

Um dos aspectos mais significativos que se vão acentuando na suas últimas obras, sobretudo em *A Cidade...* em *A Ilustre Casa...* é o enterrecimento cada vez mais acentuado e purificado do romancista pela Terra Portuguesa: a que cheira bem, a que dá felicidade através do tradicionalismo e da brandura de costumes:

«Acordei envolto num largo e doce silêncio (...) — Acorda, homem, que estás na tua terra (...) — Então é Portugal, hein?... Cheira bem — Está claro que cheira bem...» (*A Cidade*, cap. VIII).

Gonçalo, personagem de *A Ilustre Casa...*, é bem o símbolo do Portugal que Eça ama: misto de bravura, idealismo e bondade; de pusilanimidade, ingenuidade e mania de grandezas, vacacionado, como os seus antepassados, para um destino africano.

Na complexa versatilidade da criação literária de Eça, não deixaremos de registar a breve e magistral incursão nos domínios do fantástico em *O Mandarim* (1879) em que a China longínqua e lendária lhe serve de motivo para a construção de uma alegoria em que castiga a corrupção e o oportunismo de um Ocidente decadente. Aí, cruza-se o exotismo com a lupa cruel do naturalismo, numa simbiose de efeitos estéticos surpreendentes.

Numa apreciação geral da obra de Eça, reconhecemos, pois, como característica essencial, o seu espírito saudável que se manifesta através duma sadia ironia e que sabe que o riso, cujo elogio chega a fazer em *Notas Contemporâneas*, é a forma mais pura da expressão humana e da crítica. A ironia, registo amável e por vezes desconcertante da prosa queirosiana, increve-se nessa catarse do riso, que longe de ser um simples jogo retórico, convoca, quase sempre, significações que vão além da sátira e da crítica: constitui, sim, uma subtil manobra discursiva que instaura uma equívoca e pluri-significativa manipulação dos dados da realidade.

A crise ou as várias crises convergentes do País encontram registo diferente na formulação poética demolidora e violenta que alguma crítica tem identificado com o Satanismo. A invectiva planfetária faz da poesia uma arma de luta, nos inflamados ritmos de Guerra Junqueiro (1850-1923), por exemplo, mais atenuadamente na poesia de Gomes Leal (1848-1921). Trata-se de uma geração decididamente republicana, e, nomeadamente Guerra Junqueiro, torna-se, de algum modo, o profeta do regicídio (1908) e da implantação da República (1910).

Finis Patriae e *Pátria* são dois dos mais significativos testemunhos de um violento mal-estar em que a ruína do País é atribuída à opressão do estrangeiro (de que o Ultimatum inglês foi o despoletador) mas também à fraqueza dos governantes, personificados pela dinastia de Bragança. O saudosismo recorrente dos tempos passados da História Portuguesa confunde-se com o ódio à Casa de Bragança, ela também considerada estrangeira. Nesta poesia demolidora, porém, cabe distinguir, sobretudo pela coloração das imagens literárias que roçam as estruturas do simbólico, o uso de sinestésias e comparações inéditas ou insólitas. Nessa medida, o Simbolismo, como escola, aproxima-se e apresenta-se como uma forma de sincretismo, invadindo o próprio Parnasianismo que, por definição, se apresentaria como imune à tentação simbolista. Introduzido por João Penha (poeta menor), com o jornal *A Folha*, réplica do periódico parisiense *Le Parnasse*, o Parnasianismo tem como finalidade a expressão do real,

recortado na sua nitidez de contornos, descrito através de dados duma precisão rigorosa e objectiva, baseado na informação sensorial; as cores, tonalidades, sons, em suma, o pormenor que os sentidos captam seria a matéria de que é feita, a Poesia, que alguns consideram (e o é em alguns casos) prosaica.

É por isso que Eça de Queirós, em *Notas Contemporâneas* «Prefácio das Aquarelas», faz a crítica do Parnasianismo, censurando justamente a precisão descritiva que considera não constituir matéria poética: «Ainda me recordo, como modelo instrutivo desse género [*a corrente parnasiana*], de certa poesia em que um parnasiano cantava (...) uma «duquesa», pisando o «asfalto» do Chiado, por entre as «acácias» em flor, com botinas de «cetim verde» e uma cauda de seda «cor de vieil-or (...). Nada mais completo», diz ele.

Contudo, tal como verificámos a propósito de Gomes Leal e de Guerra Junqueiro, também na obra do singular poeta parnasiano português, Cesário Verde (1855-1886), o simbolismo irrompe o saudosismo nostálgico pela passado histórico de Portugal emerge ainda que discretamente.

O ideal apolíneo do Parnasianismo é, então, sacudido por latências que em breve, no início do século XX, surgirão, simultaneamente, como derivas e invariantes da Literatura Portuguesa.

No seu único livro, publicado postumamente, *Livro de Cesário Verde* (1887) a experiência parnasiana é, de algum modo fragmentária (ao contrário da de Gonçalves Crespo, em que predomina a emoção vaga e o claro recorte formal), já que se a poesia de Cesário é uma poesia do quotidiano e uma poesia de contrastes desse quotidiano (mundo exterior / mundo interior, o sublime / o degradado) a verdade é que o contraste presente / passado remete para um resgisto diferente, enquadrando a crepuscular melancolia finissecular, de que o poema «Senti-mento de um Ocidental» é o mais acabado testemunho.

As varinas, as hortaliçadeiras, os lojistas, os transeuntes ocasionais, as donas de casa burguesas, a variedade, enfim, dos tipos urbanos de Lisboa aliados a estados de alma indecisos, em que predomina o tédio da cidade e da vida diária, desencadeiam no poeta uma profunda e cinzenta nostalgia quer do passado «singram soberbas naus que eu não verei jamais» quer de amplos espaços («Madrid, Paris, Londres, São Petersburgo, o Mundo...»).

11.

PERCURSOS DA POESIA DESDE O SIMBOLISMO ATÉ FERNANDO PESSOA

Como latência na poesia anterior, o Simbolismo surge, de certo modo como uma posição «oficial», voluntarista e cerebral, através da teoria e da prática poéticas de Eugénio de Castro (1869-1944). Podemos, no entanto arriscar que se introduzia algo já presente e operativo. Os laços da poesia simbolista de Castro com o mundo clássico e medieval relevam de um elitismo intencional («para raros apenas») cuja doutrina se exprime no prefácio de *Horas* (1891) precedida de *Oaristos* (1890) e seguida de *Silva* (1894). Cremos, todavia, que o tópico mais original (em termos doutrinários, já que na prática poética é uma presença essencial) é, talvez, a apropriação da similitude ou correspondência entre som e sentido, ou, mais amplamente, a realização de uma virtualidade da linguagem poética: a identidade significativa quer no plano fonológico, quer no núcleo silábico, quer, ainda, nos planos morfológico ou sintáctico, criando-se assim analogias a partir, por vezes, de similitudes aleatórias e aparentemente insignificativas. «De la musique avant toute chose», a máxima de Verlaine, é, para Eugénio de Castro, a suprema lei poética.

O simbolismo português revê-se, entre numerosos, nos nomes de António Nobre (1866-1900) e de Camilo Pessanha (1877-1926) como expressão de diferente posicionamento perante a escola literária em que os críticos os inserem, já que a leitura da curta obra de cada um deles produz mais a impressão de dissemelhança do que de identidade. O *Só* de António Nobre, publicado em Paris em 1892, com edição definitiva em 1898, transforma a experiência simbolista na expressão torturada do sentimento interior, oscilando entre a resignação e a rebelião, o entusiasmo e a desesperança. A saudade da infância, do país e do passado, a nostalgia da província e a atracção do cosmopolitismo parisiense, o pressentimento da morte iminente que transforma a voz do poeta numa voz de além-túmulo, remetem para uma pesquisa semelhante à de uma poesia «experimental»: pesquisa de uma tradição poética nacional

de que Anto (nome poético por si adoptado) se abeira. Nessa pesquisa do nacional, a presença de Garrett (chega a falar-se em neogarrettismo) é uma confessada evidência: «Garrett da minha paixão». Essa, como aliás outras influências encontram-se diluídas perante vivências e imagens que modelam a experiência individual. Em os «Males de Anto», ele faz o inventário exaustivo da sua «doença de alma», onde encontra *quistos*, *gangrenas*, *pus*, um *hospital*... Na poesia de António Nobre, em que a saudade se distribui por três instâncias (saudade da infância, da pátria e do passado de Portugal), podemos talvez encontrar o elo de articulação entre a *saudade* e o *saudosismo* que, como posicionamento estético-cultural e literário, marcará a primeira geração do século xx, que imediatamente recolhe o testemunho das mãos de Nobre.

Poeta de uma só obra também, Camilo Pessanha publica a *Clépsidra* em 1920 mais canonicamente vinculada, talvez, à estética legitimamente simbolista. Com efeito, já uns anos antes na revista *Centauro* (1917) tinha publicado um conjunto significativo de poemas que reaparecerão na *Clépsidra*, onde, segundo Nuno Júdice, «o Simbolismo Português encontra a sua mais pura expressão» («Da afirmação simbolista à Decadência», in *Centauro*, Lisboa, 1982, p. VIII).

A sua experiência oriental (permanece vários anos em Macau, onde morre) traz à sua poesia, laboriosa e trabalhada, uma componente exótica de alto significado estético.

O fascínio da civilização e da cultura chinesa remetem, na obra deste simbolista, para uma antiga e perdida experiência portuguesa: a experiência e vivência oriental, que outro escritor da época, Wenceslau de Moraes (1854-1929), foi talvez dos poucos a fazer frutificar. Morreu no Japão, mas a sua obra é um vasto e emocionado panorama sentimental sino-nipónico: *Traços do Extremo-Oriente*, *Serões no Japão*, *O Culto do Chá*, *Paisagens da China e do Japão*, etc.

Saudosismo

O movimento portuense *Renascença Portuguesa* de inspiração explicitamente política — republicana — terá como espaço de expressão a revista *Águia* (1912). Nesse espaço se cria o movimento literário chamado *Saudosismo*, vocacionado para uma acção estimulante de

projectão no futuro: equivocadamente, porém, já que, para António Sérgio e Raul Proença o *Saudosismo* de Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e, sobretudo, de Teixeira de Pascoaes, representava uma posição decadente, pessimista e irrealista.

Não obstante, Teixeira de Pascoaes (1878-1952), o homem do Marão, ocupa nas letras portuguesas da sua geração o lugar de um criador de mitos a descodificar e talvez a solução para o irritante paradoxo existente entre *saudade* e *saudosismo*. A sua inspiração lírica, de algum modo voltada para um tempo e um espaço simultaneamente situados e irreais, passa pelos poemas *Terra Proibida* (1891), *Senhora da Noite* (1909) e *As Sombras* (1907), para culminar nos por vezes enigmáticos poemas de *Marânus* (1911) e *Regresso ao Paraíso* (1912). A sua *Arte de Ser Português* (1915) dá conta das preocupações estéticas e teóricas ligadas ao movimento saudosista.

A Geração de Orpheu

Quando, em 1915, surge a revista *Orpheu*, ela constitui a sinalização do início do Movimento Moderno em Portugal — Primeiro Modernismo — marcado por um tom provocatório e turbulento. No seu primeiro número figuram Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Santa-Rita Pintor, Amadeo de Sousa Cardoso, Almada Negreiros e António Ferro como editor.

Europeísta, cosmopolita, nacionalista, o *Orpheu* apresenta-se, desde logo, como um espaço de contradições para, através delas, no dizer de Fernando Pessoa, «criar uma arte cosmopolita no espaço e no tempo», que simultaneamente seria também nacional.

Fernando Pessoa (1888-1935) ligando-se, pois, sobretudo, a Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros e outros, forma um grupo de jovens poetas e artistas que viriam a ser os introdutores e doutrinadores do Modernismo em Portugal. As suas obras, publicadas na maior parte postumamente, reuniram as publicações dispersas pelas revistas *Orpheu*, *Renascença* (número um), *Portugal Futurista*, *Exílio*, *Centauro*, *Contemporânea*, *Athena*, *Presença*, incluindo os muitos inéditos que faziam parte do seu espólio literário, a famosa arca.

A *Mensagem* (1934) foi o único volume publicado em vida do autor.

Para os críticos Roman Jakobson e Luciana Stegagno Picchio¹, «o nome de Fernando Pessoa tem de ser incluído na lista dos grandes artistas mundiais nascidos no decorrer dos anos 80».

De facto, Fernando Pessoa projectou, de maneira única, o seu nome e com ele uma Literatura — a Literatura Portuguesa — para o espaço fora das fronteiras nacionais, alcançando um prestígio e suscitando um sucesso, que no decorrer de poucos anos o transformou, de facto, num poeta universal. O fenómeno — insólito — da heteronímia faz dele um poeta plural, ou melhor, apresenta poetas-outros cujo registo funciona de modo apartado e independente do seu criador. Ele próprio explica o aparecimento dos heterónimos como um assalto exterior à sua consciência, como algo que vem «de fora» e se lhe impõe. É o que diz na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, re-explicando o fenómeno em 1935, ao dirigir-se ao mesmo destinatário: «Trata-se (...) simplesmente do temperamento dramático, elevado ao máximo». Por isso, no mesmo texto, publicado em 1946 em *Páginas de Doutrina Estética*, ele se serve de heterodoxa expressão para caracterizar a equivocidade da sua relação com os heterónimos: «figuras minhamente alheias» (*ibid.* p. 104).

De qualquer modo, os heterónimos são a «materialização» de tendências desencontradas, a um nível da consciência que luta por emergir. Aliás, no poema de Fernando Pessoa ortónimo (ele-mesmo) podemos encontrar a pista da dramática tensão de um *ego* dividido entre as várias chamadas: «Entre o sono e, o sonho / entre mim e o que em mim / é quem eu me supponho / corre um rio sem fim» (in *Cancioneiro*).

Ao criar, de modo voluntarista os heterónimos, Fernando Pessoa atribui-lhes um nome, uma figura física, um estatuto cultural e social identificando até relações entre eles (e com ele próprio): Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares.

Mais duas figuras, carismáticas enquadram a geração vanguardista nascida do *Orpheu*, cuja militância literária, porém, se prolonga até ao que se convencionou chamar Segundo Modernismo, ligado à revista de Coimbra *Presença* (1927-1949): Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros. Do primeiro, disse o próprio Fernando Pessoa, breve e lapidarmente. «Sá-Carneiro não teve biografia: teve só génio». Almada, por seu lado, representa a mais incrível versatilidade, desde narrador a poeta, pintor, crítico de arte e enfim, fundador do breve Futu-

¹ *Linguística e Literatura*, Edições 70, Lisboa 1976.

rismo português, marcado pelo provocatório *Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso* por José de Almada Negreiros Poeta d'Orpheu Futurista e Tudo (1915), texto-chave de agressiva modernidade.

Numa breve apreciação de conjunto, diremos que os três números da revista *Orpheu*, seguidas de *Exílio* (1916), *Portugal Futurista* (1917) marcam o início da era moderna da Literatura Portuguesa, conceito mais amplo do que tecnicamente significa o termo Modernismo(s), abrindo um espaço de liberdade na produção literária portuguesa que conseguirá atravessar os anos censórios do antigo regime e emergir deles com alargada capacidade criadora.

12.

DA GERAÇÃO PRESENCISTA À ACTUALIDADE: ALGUNS REFERENTES E REGISTOS

O Segundo Modernismo e o Neo-Realismo

Eduardo Lourenço no seu ensaio «Presença» ou Contra-Revolução do Modernismo Português» (*Tempo e Poesia*, Porto, Inova) coloca brilhantemente a questão que leva a uma análise comprometedora da própria designação que é atribuída à(s) geração(ões) presencista(s): Segundo Modernismo ou, pelo contrário, contra-Modernismo?

São questões, aliás, que mobilizam a reflexão dos críticos, desde o próprio Eduardo Lourenço, a Fernando Guimarães, David Mourão-Ferreira (ele próprio poeta luminoso e romancista), Jorge de Sena...

A revista *Presença* é fundada em 1927, em Coimbra por João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca e José Régio e prolongar-se-á até 1940. De facto, não é possível incluir segundo os mesmos parâmetros os escritores e poetas presencistas entre essas duas datas. Pelo contrário, parece saudável ver neles uma estratificação que, de certo modo acompanha, reflecte e sublinha as convulsões portuguesas e europeias que entretanto ocorriam. Estratificação que é identificável com as cisões de posicionamento que sucessivamente se verificaram: em 1930 ocorre uma primeira cisão, com o afastamento de Miguel Torga, Branquinho da Fonseca e Edmundo Bettencourt. Em 1936, uma segunda e talvez mais grave dissidência que leva ao postulado de que a arte está ou tem que estar ao serviço de um ideal político e social. Aproximam-se assim, os «dissidentes» de um neo-realismo que, por esses mesmos anos, faz a sua aparição, convocando afinidades realistas (como o saudosismo convocara afinidades românticas) para imprimir, no domínio da poesia, da ficção e da crítica, a marca de uma consciencialização militante no campo político e ideológico, em ligação com o pensamento do materialismo

dialéctico. O principal protagonista: o *eu social*; a principal crítica ao movimento presencista: o predomínio do individualismo e do esteticismo.

O Grupo Neo-Realista de Vila Franca de Xira, cuja figura de proa é Alves Redol (1911-1969) e a obra emblemática *Gaibéus* (1939), ao lado dos «companheiros de estrada», António Dias Lourenço, Arquimedes da Silva Santos e outros, constituem a primeira formulação de uma escola que se declara inconformista, inquieta, humanista, numa espécie de manifesto publicado no *Mensageiro do Ribatejo*. Por 1940, em confrontação aberta em termos literários com os presencistas e em termos políticos e sociais com o regime do Estado Novo, uma geração nascida nas imediações da implantação da República (1910) constrói uma obra de militância social, inserida num contexto em que a luta de classes é considerada como a única saída. Além de Alves Redol, evidenciaremos Manuel da Fonseca, Mário Dionísio, Carlos de Oliveira, Soeiro Pereira Gomes. Alguns, como Fernando Namora, recusam o título de neo-realistas: «(...) neo-realismo. Rios de tinta para tanta confusão. Às vezes para tão pouco» (*Jornal sem Data*, Lisboa 1988). Outros, como Vergílio Ferreira, inflectem o seu percurso e escapam a uma classificação que às vezes aparece tecnicamente como limitativa. Multiplicam-se, aliás, os alinhamentos e desalinhamentos literários, estéticos e ideológicos.

Em 1947 constitui-se o Grupo Surrealista de Lisboa, com Alexandre O'Neill — a vocação do humor — e Mário Cesariny de Vasconcellos, artista plástico e poeta, cuja obra David Mourão-Ferreira afirma ser «fusão da vida e poesia (...) de ácida inocência e deslumbrado humor». O Surrealismo português, porém, além de tardio é também efémero: nos anos 50 é posta em causa a valência de uma poesia voltada para a insondabilidade dos arcanos e para a escrita automática. António Ramos Rosa (o inquietante poeta da iniciação) defende que o escritor deve «estar mergulhado até ao pescoço na História», legitimando, uma vez mais, a escrita empenhada e militante, de que o neo-realismo é a expressão mais acabada, capaz de sacudir o provincianismo falsamente patriarcal do Estado Novo. No outro topo, entretanto, para além ou aquém de agrupamentos e solidariedades, a criação literária afirma-se como produto ímpar e individual. Ainda que tendo passado pelo grupo da *Presença*, Vitorino Nemésio (1910-1978), entre a emoção e a acidentalidade, poeta e prosador, autor da maior saga insular, *Mau Tempo no Canal*; Rodrigues Miguéis, Ferreira de Castro, Joaquim Paço d'Arcos, incapaz de se libertar do aristocratismo da escrita, mas hábil construtor da intriga, Jorge de Sena, hercúleo e ácido, pensador interiorizado ou classicizante, sempre versátil, às vezes cruel, de uma magnífica arro-

gância. Perante o inclassificável teremos então de falar do Caos, não evidentemente no sentido mítico de face obscura da realidade, mas no sentido científico de algo que constitui um sistema dinâmico, em constante, imprevisível e criativa mutação. É essa a Literatura Portuguesa hoje, na travessia de gerações e na fundação ou invenção dos seus próprios modelos.

O Actual

Ao tentar abordar o registo *actual* da Literatura Portuguesa, impõe-se reflectir sobre a relatividade do conceito. De facto, *actual* remete sempre para referências temporais que podem ser mais ou menos extensas mas sempre relativas. Importa também operar com o conceito de *Historicidade*, na medida em que a actualidade funcionará como limite *ad quem* de um *continuum* histórico. Assim, actualidade, relatividade, historicidade são factores que necessariamente obliteram funções, escamoteiam ou pelo contrário empolam valores. Em suma, impedem o necessário distanciamento imprescindível não só em qualquer juízo crítico mas até em qualquer análise que pretenda identificar especificidades, diferenças, identidades.

Nossos contemporâneos, todos nos parecem diferentes, inclassificáveis, cada um apenas e só igual a si mesmo. Quando muito, identificamos registos e intertextualidades que remetem para experiências comuns no campo da Literatura ou das Literaturas do passado ou referentes, comuns, vivências colectivas e imaginários que identificam qualquer literatura nacional. Cabe, porém, nesta reflexão interrogar como os contemporâneos de outros momentos que então constituam o registo do *actual* encaravam ou viam a sua actualidade. Para um homem do século XVII por exemplo, ao debruçar-se sobre o acervo imenso da *Fénix Renascida*, talvez encontrasse diferenças que hoje, no distanciamento que nos separa, não nos são inteligíveis. As possibilidades taxonómicas que hoje, em relação a esse passado, se nos oferecem, não seriam para eles a evidência que são para nós. Actualidade e contemporaneidade, imersão no mesmo universo temporal e sociocultural, participação de aspectos e vivências são, infalivelmente, condição para a «visão oblíqua» de que falou Michel de Certeau, isto é, visão de si mesmo sobre si mesmo, imperfeita e distorcida na sua perspectiva obliquamente vertical.

É essa, pois, a grande dificuldade na abordagem final desta *Síntese*, que pretendemos trazer até à década de 90.

Correndo todos os riscos, julgamos, no entanto, poder identificar alguns registos definidores da produção literária dos últimos 20 anos após as posições marcadas e já bem definidas do Modernismo, Futurismo, Surrealismo, no episódio Neo-realista de Vila Franca e nas suas derivas e derivações dos anos 60.

Parece-nos, efectivamente, que da torrencial produção literária, desde a poesia à ficção, e ao teatro, produção que de ano a ano se estende tentacularmente pelos escaparates das livrarias e enche as revistas literárias, poderemos tentar definir alguns vectores recorrentes.

Se até 1974 podemos identificar os profetas da queda do regime com Urbano Tavares Rodrigues (*Uma Pedrada no Charco*), Augusto Abelaira (*A Cidade das Flores*), Bernardo Santareno (*O Judeu*), José Cardoso Pires (*Hóspede de Job*, *O Delfim* e, sobretudo a insólita «fábula» *Dinossauro Excelentíssimo*), Vergílio Ferreira (*Aparição*), a partir de 1974 definem-se e alargam-se nos horizontes da efabulação romanesca, segundo cremos, três ou quatro grandes linhas de força.

Por um lado, o que chamaríamos a sensibilidade à recepção da revolução de 74, por vezes a par com a crítica ácida ou amarga em relação ao regime anterior, outras vezes revestindo a forma de uma eufórica fruição dos valores da liberdade democrática. Nessa linha, encontram-se alguns romances de Teolinda Gersão, Lídia Jorge (*A Costa dos Murmúrios*), Almeida Faria (*Lusitânia*). A evocação histórica, quer como espaço de enquadramento quer como *exemplum*, surge (em alternância com outros modelos narrativos) na escrita torrencial de José Saramago (*Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e a alegoria da *Jangada de Pedra*) e de Agustina Bessa-Luís, consagrada desde *A Sibila*, passando pela biografia romanceada. A guerra colonial em contraponto com a experiência portuguesa dos Descobrimentos do século XVI (dando tema também a alguns cineastas) ou, simplesmente como imperiosa convocatória a um imaginário colectivo, surge em poetas como Manuel Alegre e Sophia de Mello-Breyner Andresen, ou em narrativas como *O Naufrágio de Sepúlveda* de Vasco Graça Moura ou *As Naus* de Lobo Antunes, ou ainda *Partes de África*, de Helder Macedo, onde os registos do colectivo e do individual, da nostalgia e do protesto convergem e se confundem. A reconstrução de um passado, aparentemente lugar de um jogo de erudição mas que se erige como virtualidade alegórica, é a raiz do romance *A Casa do Pó* de Fernando

Campos e das narrativas de João Aguiar (*A Voz dos Deuses, O Trono do Altíssimo*), ou de Luísa Costa Gomes (*A Vida de Ramón*).

Uma persistente tentação atlântica (ou nostalgia de insularidade), tendo talvez o seu imperioso modelo no *Mau Tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio, emerge na escrita do açoriano João de Melo ou em *O Último Cais* de Helena Marques, remetendo para o cenário do Arquipélago da Madeira. Para aí também, como foragida das serranias do Continente, aportou Bessa-Luís em *A Corte do Norte* misto de história e de invenção, de documento e de sofisticado texto apócrifo.

Outras convocatórias, num registo de memorialismo pessoal, por vezes de uma ambiguidade intimista e algo deletéria, numa desconstrução deliberada de realidade, caracterizam a ficção de Yvette Centeno (*O Jardim das Nogueiras, As Palavras que Pena, Matriz*), Mário Cláudio (*A Quinta das Virtudes, Sonata para Dois Clarins*) e Luísa Costa Gomes (*O Pequeno Mundo*). Tentam, cada um a seu modo, gestos de integração entre o indivíduo e a sua contingência.

Enfim, em todos ou quase todos, por vias diferentes, no entusiasmo de uma nova escrita, dimensionada por vivências e imagens que modelam o colectivo, a busca ou reencontro com uma identidade que ameaçava ser esquecida.

Se a narratividade, na sua forma literária privilegiada — a ficção — irrompeu nas últimas décadas de forma quase diríamos explosiva, a voz poética, por vezes como variação expressiva dos mesmos criadores (Natália Correia, Mourão-Ferreira, Miguel Torga, Sophia, Jorge de Sena, etc.) alcança do mesmo modo uma fulgurante projecção. E o próprio facto de encontrarmos tantas vezes entre ficcionistas e poetas os mesmos nomes é talvez o testemunho dessa indefinida fronteira entre o lírico e o não-lírico que parece ser o traço pertinente ou a invariante da prática literária portuguesa e da fisionomia estética de uma vivência colectiva. Transparência e obscuridade, profundo pendor para a angústia do ser — tendo como derivas, por vezes um sarcasmo cruel, exploração de um não-real, são no fundo a matéria-prima de uma ou várias gerações de poetas onde se inscrevem os nomes de Gomes Ferreira, Fernando Guimarães, Fernando Echevarria, Albano Martins, Cristóvão Pavia, Helder Macedo, Liberto Cruz, Pedro Tamen, Herberto Helder, Ruy Belo, João Miguel Fernandes Jorge, Graça Moura, Nuno Júdice, Mário Cláudio, Joaquim Manuel Magalhães, como marcos do fim de uma modernidade na poesia contemporânea portuguesa, criadores do que talvez venha a ser o Pós-Moderno na Literatura Portuguesa.

Poetas de fim de século e fim de milénio, alguns ainda com a obra em meio (ou em princípio?), eles representam o verbo deslumbrado pela impossibilidade primordial de querer dizer. Como diz um deles, o poeta António Ramos Rosa: «É esta abertura da percepção livre que não se compadece com a permanência que busca unilateralmente a dissolução do mistério evidente da palavra poética». (*Um Século de Poesia 1888-1988*), *A Phala*, edição especial, Lisboa, 1988, p. 191).

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

- FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 6 vols., Livros Horizonte, Lisboa, 1966, 1.^a Edição, (*Le Romantisme au Portugal. Etude de Faits socioculturels*, Klincksieck, Paris, 1965).
- GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Maria Ana, *A Lírica Galego-Portuguesa*, ed. Comunicação, Lisboa, 1983.
- GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Caminho, Lisboa, 1989.
- JÚDICE, Nuno, *Pessoa, etc.*, IPL, Lisboa, 1985.
- JÚDICE, Nuno, *A Era do Orpheu*, ed. Teorema, Lisboa, 1986.
- LAPA, Manuel Rodrigues, *Lições de Literatura Medieval*, Almedina, Coimbra, 1988.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1989.
- LISBOA, Eugénio, *Poesia Portuguesa: do Orpheu ao Novo-Realismo*, ICALP, Lisboa, 1980.
- LOURENÇO, Eduardo, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Ulisseia, Lisboa, 1968.
- LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e Metafísica*, Bertrand, Lisboa, 1983.
- MARINHO, Maria de Fátima, *A Poesia Portuguesa nos meados do século xx*, Caminho, Lisboa, 1989.
- MARTINS, José V. de Pina, *Les deux regards de Jannus*, Centro Cultural Português, Paris, 1990.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de, *O Canto na Poesia Épica e Lírica de Camões*, Centro Cultural Português, Paris, 1981.
- MENDES, Margarida Vieira, *A Oratória Barroca de Vieira*, Caminho, Lisboa, 1989.
- MORNA, Fátima Freitas, *A Poesia de Orpheu*, ed. Comunicação, Lisboa, 1982.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Nos Passos de Pessoa. Ensaio*, Presença, Lisboa, 1988.
- NEVES, João Alves das, *O Movimento Futurista em Portugal*, Dinalivro, Lisboa, s/d.
- NUNES, Maria Teresa Arsénio, *A Poesia da Presença*, ed. Comunicação, Lisboa, 1982.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *A Lição do Texto. Filologia e Literatura-I. Idade Média*, Edições 70, Lisboa, 1979.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do Teatro Português*, Edições 70, Lisboa, 1969.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *La Méthode Philologique*, Centro Cultural Português, Lisboa, 1984.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *Poetas do Período Barroco*, ed. Comunicação, Lisboa, 1985.
- PRADO COELHO, Jacinto, *Ao Contrário de Penélope*, Bertrand, Lisboa, 1976.
- QUADROS, António, *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Publ. Europa-América, Lisboa, 1989.
- REBELLO, Luiz Francisco, *História do Teatro Português*, Publ. Europa-América, Lisboa, s.d.
- REBELO, Luís de Sousa, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1982.

- RECKERT, Stephen, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, I.N.C.M., Lisboa, 1983.
- REIS, Carlos, *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Universidade Aberta, Lisboa, 1990.
- REIS, Carlos, *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, ed. Comunicação, Lisboa, 1981.
- ROCHA, Andrée Crabbé, *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*, Biblioteca Breve, ICALP, Lisboa, 1987.
- SARAIVA, António José, *Poesia e Drama. Bernardim Ribeiro. Gil Vicente. Cantigas de Amigo*, Gradiva, Lisboa, 1990.
- SARAIVA, António José, *Para a História da Cultura em Portugal*, Bertrand, Lisboa.
- SILVA, Garcez da, *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*, Caminho, Lisboa, 1990.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1971.
- TEYSSIER, Paul, *Gil Vicente e a sua Obra*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1982.

ÍNDICE

<i>PREÂMBULO</i>	5
1. QUESTÕES PRÉVIAS	7
Periodização	7
O Suporte Linguístico	10
2. OS PRIMEIROS MODELOS LITERÁRIOS: POESIA (SÉCULOS XIII E XIV)	13
Cantigas de Amor e Cantigas de Amigo	13
A Reflexão sobre o Mundo: Desconcerto e Utopia	18
3. HISTÓRIA E FICÇÃO: FUNDAMENTOS E ESTRUTURA DO IMAGINÁRIO	20
A Alteridade: Primeiras Imagens	24
4. LITERATURA DE PALÁCIO: DIDÁCTICA E POESIA	26
Tratados Técnico-Didácticos	26
<i>Cancioneiro Geral</i>	28
5. GIL VICENTE: CONTRADIÇÕES EM CENA	32
6. O RENASCIMENTO PORTUGUÊS	37
O Século XVI: Rupturas e Continuidades	37
Literatura de Viagens	43
Entre a Antropologia e a Política	46
Visão e Vivência	47
7. BARROCO E MANEIRISMO. A TENTAÇÃO DA VERTICALIDADE	50
Rodrigues Lobo	52
<i>Fénix Renascida</i> e <i>Postilbão de Apolo</i>	55
Dom Francisco Manuel de Melo: na Corte e na Cela	57
Padre António Vieira: Combate e Utopia	58
8. CONTORNOS DA IDENTIDADE EUROPEIA: ÁRCADES E NEOCLÁSSICOS. CASTIÇOS E ESTRANGEIRADOS	61
A Arcádia e os Arcades	62
O Neoclassicismo: Teoria e Prática	63
O Quotidiano Poético	64
Estrangeirados: Entre a Cultura e a Política	66
Inovações e Sincretismos	68

9. O ROMANTISMO. HERANÇAS E INOVAÇÕES	72
O Primeiro Romantismo	73
A Segunda Geração Romântica	79
Camilo Castelo Branco: A Transição sem Hiato	80
10. A GERAÇÃO DE 70 E A(S) IDEIAS(S) NOVA(S)	83
11. PERCURSOS DA POESIA DESDE O SIMBOLISMO ATÉ FERNANDO PESSOA	88
Saudosismo	89
A Geração de Orpheu	90
12. DA GERAÇÃO PRESENCISTA À ACTUALIDADE: ALGUNS REFERENTES E REGISTOS	93
O Segundo Modernismo e o Neo-Realismo	93
O Actual	95
<i>BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA</i>	99

Esta 2.^a edição revista, de
HISTÓRIA DA LITERATURA
de Maria Leonor Carvalhão Buescu
da colecção
Sínteses da Cultura Portuguesa
Europália — Portugal
foi composta e impressa
por A. Coelho Dias, S.A.
para a
Imprensa Nacional - Casa da Moeda
em Lisboa.
Orientação gráfica de Julieta Matos — INCM.
Capa de Lúcia Finto
com reprodução de
«Bibliothèque en Feu» (pormenor), 1974
de Maria Helena Vieira da Silva,
óleo s/ tela, 158,6 × 178,5 cm, F.C.G. - C.A.M.

Acabou de imprimir-se em Maio
de mil novecentos e noventa e quatro.

ED. 25 200 796
CÓD. 220 049 000
DEP. LEGAL N.º 76 167/94
ISBN-972-27-0686-1

SÍNTESES DA CULTURA PORTUGUESA

PORTUGAL — INSTITUIÇÕES E FACTOS

Guilherme d'Oliveira Martins

HISTÓRIA DE PORTUGAL

A. H. de Oliveira Marques

HISTÓRIA DA LITERATURA

Maria Leonor Carvalhão Buescu

2.^a edição, revista

CIÊNCIA EM PORTUGAL

Coordenado por

José Mariano Gago

HISTÓRIA DAS ARTES PLÁSTICAS

Maria Adelaide Miranda

Vitor Serrão

José Alberto Gomes Machado

Raquel Henriques da Silva

A ARQUITECTURA

José Manuel Fernandes

HISTÓRIA DA MÚSICA

Rui Vieira Nery

e Paulo Ferreira de Castro

HISTÓRIA DA DANÇA

José Sasportes

e António Pinto Ribeiro

HISTÓRIA DO TEATRO

Luiz Francisco Rebello

HISTÓRIAS DO CINEMA

João Bénard da Costa

UMA HISTÓRIA DE FOTOGRAFIA

António Sena

SÍNTESES

um conjunto de textos que,
numa perspectiva simultaneamente teórica
e histórica, contribuem para identificar
os traços fundamentais de uma cultura.

CULTURA PORTUGUESA

numa língua falada nos diversos
continentes do mundo, um conteúdo
intelectual e artístico profundamente
enraizado na memória europeia.



1002200490000